Curt Sachs

LE SORGENTI DELLA MUSICA

Introduzione all'etnomusicologia





Universale Bollati Boringhieri

523 Universale Bollati Boringhieri

Curt Sachs

Le sorgenti della musica

Bollati Boringhieri

Edizione nei Testi di scienze umane, serie di Antropologia 1979, 2ª ed. riv. 1982
Edizione nella collana Gli Archi 1991
Prima edizione nella Universale Bollati Boringhieri gennaio 2007

Stampato in Italia dalla Litografia «Il Mettifoglio» di Venaria Reale (To)
ISBN 978-88-339-1744-3

Titolo originale *The Wellsprings of Music*

Traduzione di Marina Astrologo

Progetto grafico della collana di Enzo Mari

www.bollatiboringhieri.it

Indice - Sommario

Introduzione di Diego Carpitella 9

Prefazione di Jaap Kunst 19

Capitolo 1 Idee e metodi 23

1. Introduzione 23

2. La nascita dell'etnomusicologia 26
La teologia e l'umanesimo fondamenti dell'istruzione antica Antiche storie della musica: Martini, Hawkins, Burney, Laborde, Forkel, Krause, Fétis, Hullah, Ambros Antiche fonti non storiche: Rousseau e i romantici, Villoteau, Jones, tesi di dottorato Gli inizi del metodo moderno con Ellis, Edison e Fewkes-Gilman-Stumpf Archivi fonografici Cambiamento della definizione da "musicologia comparata" a "etnomusicologia"

3. Il laboratorio dell'etnomusicologo 37
Il lavoro sul campo Fonografo, grammofono, nastro Misurazione del tono Strumenti acustici: oscilloscopio, fotofonografia, stroboscopio, calcolatore elettronico Montaggio Trascrizione Logaritmi e *cents* *Savarts* La regola musicale di Reiner Notazione

4. La questione delle origini 54
Teorie Linguaggi tonali Musica "da bocca" Linguaggi del tamburo ecc. Assenza del canto Preistoria Metodo di datazione al radiocarbonio Metodo del fluoro Le età della pietra e del metallo Antropologia Cambiamenti culturali I "selvaggi" L'uomo primitivo e non letterato La società priva di scrittura e la musica popolare Monogenesi e poligenesi *Kulturkreislehre* "Razze"

Capitolo 2 La musica primitiva *69*

1. La musica più antica: le melodie "a picco" *69*
Maggiore e minore Melodie "a picco" o melodie a scala Alto e basso Addomesticamento Ottave triadiche e per quarte

2. La musica più antica: le melodie a intervallo unico *78*
Terminologia Diesare la tonalità Affissi e infissi Tetracordi Quinte e seste semplici Patogenico e logogenico Sillabe senza significato Ritornelli *Glossolalia* Stile ripetitivo *Flexa* Osservazioni ontologiche Imitazione e drammatizzazione Nenie per gli animali o *epikedia*

3. Conservazione e magia *94*
Sopravvivenze paleolitiche La lotta tra musica e poesia Tradizione rigorosa Magia Incantesimi contro la malattia, la morte e la carestia *mana* Canto innaturale *kazoo*

4. I manierismi vocali *103*
Le descrizioni di von Hornbostel e di Merriam Stile europeo, asiatico, australiano, polinesiano, melanesiano, africano *quilisma*, *pressus*, *plica* Tessitura Proposte per una terminologia Tempo e intensità Senso e valore Aspetti estetici

5. Strumenti *109*
Letteratura Prolungamenti del corpo Altri rudimenti Maschio e femmina Cosmologia Connotazioni del flauto, degli strumenti a corde e dell'arpa fatta con l'osso della mandibola Connotazioni contraddittorie "Rombo" Sonagli fatti con le zucche Sulla via della melodia I fori del flauto Piedi e pollici *Blasquintentheorie* Accordatura Isotonia Accordatura degli xilofoni Parallelismi tra Africa orientale e Indonesia Veduta d'insieme Europa e Africa Antica musica strumentale *zanza*

6. Ritmo e forma *129*
Nozioni generali Modelli ritmici Ritmo quinario Battere e levare Alterazione metrica Metro e tempo Metri aggiuntivi "Fascinating rhythm" Musica d'arte e musica popolare Cicli Rigore e libertà Modelli generali Isoritmo Veduta d'insieme Forma Ripetizione Stimolo e analogie con le forme statiche medievali: *lai*, *estampie*, *lied*, *rondeau* Antifona e responsorio Variazione *zanza* Forme cicliche

Capitolo 3 In cammino: crescita, personalità, arte *149*

Cambiamenti culturali Critica musicale Competizioni musicali Individualismo e arte Diritti d'autore

Capitolo 4 L'evoluzione dei modelli per seconde e per terze *159*

Il nucleo in espansione "Melodie triadiche e fanfare" Anatomia e fisiologia tonale Concatenamenti Terze doppie, triple, qua-

druple, quintuple e sestuple   Strutture e infissi   Pentatonismo ed eptatonismo   Dialetto dei corali tedeschi   Terza di Landino   Notazione su quattro righe   Schemi sei-cinque   Ottave triadiche

Capitolo 5   L'evoluzione dei modelli per quarte e per quinte   *175*

Disgiunzione e congiunzione   Concatenamenti per quarte   Concatenamenti per quinte   Ibridi   Modulazione   Ancora sul mutamento culturale

Capitolo 6   Le melodie centriche   *184*

Melodie gregoriane per tenore   Il concetto di *mesē*

Capitolo 7   La polifonia   *191*

Verticale e orizzontale   Distribuzione   *conductus* isocrono   Parallele   Bordoni   Fondi   Alternanza e canone   *Stimmtausch*   Eterofonia

Capitolo 8   Ritmo incrociato o poliritmia   *207*

Accompagnamento indipendente   *hemiola*   "Sincope"   Concordanze afroindiane

Capitolo 9   La musica professionale e i sistemi musicali   *215*

Semiprofessionisti e professionisti   Bardi   Menestrelli   Segregazione e discriminazione   Professionisti del pianto funebre   Vocabolari musicali   Sillabe tonali   Metodo di apprendimento integrativo

Capitolo 10   "Progresso"?   *225*

La decadenza della teoria evoluzionistica   Innesto culturale   Progresso   Testimonianze che smentiscono il progresso   Il nostro guadagno è la nostra perdita

Note   *239*

Bibliografia aggiunta all'edizione italiana   *261*

Introduzione di Diego Carpitella

I lavori che in forma di libro unitario diano un profilo storico e teorico dell'etnomusicologia, nelle sue linee generali, sono pochi, e *Le sorgenti della musica* di Sachs (1962, postumo a cura di Jaap Kunst) rientrano in questa eccezionalità. Si potrebbero affiancarvi *Music in Primitive Culture* (1956) e *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964) di Bruno Nettl,[1] ed *Ethnomusicology* (3ª ed. 1959) di Jaap Kunst.[2] Già *Anthropology of Music* (1964) di Alan Merriam[3] e *The Ethnomusicologist* (1971) di Mantle Hood[4] sono fuori dall'intento di unitaria informazione storica e di sintesi di problemi.

Ecco perché, a nostro avviso, si giustifica anche una edizione italiana di questa opera di Sachs, già noto al nostro pubblico per altri suoi lavori.[5] Ma per la sua collocazione in questa particolare prospettiva di studi e per tutte le principali questioni etnomusicologiche rivisitate negli ultimi anni, molte delle quali poste a suo tempo da Sachs, si rende opportuno, in questa premessa, delineare un essenziale profilo della storia e delle principali teorie dell'etnomusicologia.

Com'è noto, la nascita della disciplina non fu dovuta agli "addetti ai lavori". Infatti si fa risalire al 1884 il concepimento: quando Alexander John Ellis pubblica nei "Proceedings of the Royal Society" le sue *Tonometrical Observations on Some Existing Non-Harmonic Scales*, ripubblicate l'anno successivo nel "Journal of the Society of Arts", con il titolo *On the Musical Scales of Various Nations.*[6] È in questo saggio ormai famoso che egli introduce una nuova unità di misurazione fi-

sioacustica, il *cent*, cioè la centesima parte del semitono; misurazione ancor oggi usata, sia pure con mezzi più sofisticati. L'esito più rilevante di questa misurazione di Ellis fu che la scala musicale non è *unica* (cioè eurocentrica) né naturale.

Questo saggio fu affiancato, sullo scorcio del secolo scorso e agli inizi del nostro, da altri contributi significativi ed emblematici di tendenze diverse: nel 1882 viene pubblicata a Lipsia una dissertazione di laurea di Théodor Baker sugli Indiani Seneca dello Stato di New York.[7] I canti erano stati raccolti *sul campo*, secondo un rigoroso principio etnografico, e trascritti secondo la semiografia eurocolta (il pentagramma). Quattro anni più tardi, Carl Stumpf pubblica un articolo sui canti degli Indiani Bellacoola,[8] presso i quali aveva soggiornato per un breve periodo. Da molti è considerato il primo studio etnomusicologico, nel senso vero del termine.

Nel 1893, Richard Wallaschek pubblica *Primitive Music*,[9] che è una compilazione di dati musicali delle diverse parti del mondo, già stampati. Un lavoro di compilazione che aveva come fine il voler trovare tratti specifici musicali in tutte le culture: siamo già ai prodromi delle intenzioni di Sachs. Nel 1889 l'antropologo J. W. Fewkes effettua le prime registrazioni (con fonografo Edison) di musica degli Indiani Zuñi e Passamaquoddy, che successivamente furono trascritti e analizzati da Benjamin Ives Gilman.[10] Nel 1900, in occasione della Exposition Universelle di Parigi, Azoulay fa anch'egli delle registrazioni, depositate in seguito negli Archivi sonori di Vienna. Ai quali seguirono quelli di Berlino che ebbero tra le prime acquisizioni le registrazioni dell'orchestra di corte del Siam. Si può dire che già a questo punto nella storia di questa disciplina si vanno delineando due sentieri di lavoro: uno *sul campo* e l'altro *al tavolino*, considerati ambedue integrativi.

Sulla base del *Phonogramme-Archiv* di Berlino si andò configurando una cosiddetta "scuola di Berlino", che dopo Stumpf ebbe come nomi di rilievo Erich von Hornbostel e Otto Abraham, i quali cominciarono comunque le loro ricerche, nell'ambito dell'Istituto di psicologia (sempre nell'area dei "non addetti ai lavori"), in un periodo in cui, per l'influsso positivistico, gli studi etnologici e demologici venivano definiti "demopsicologici", sottolineando l'interesse per comportamenti e atteggiamenti diversi da quelli eurocolti.

È in questo clima che entra in campo Curt Sachs, che in qua-

lità di musicologo collaborò con Erich M. von Hornbostel, e insieme, basandosi su un precedente lavoro di Charles Mahillon e applicando la teoria dei *Kulturkreise* di Fritz Groebner e Wilhelm Schmidt alla musica e in particolare agli strumenti,[11] diedero vita a una prima sistematica interpretazione antropologica della musica, in clima diffusionistico. Mentre von Hornbostel propose la teoria delle "quinte vuote" (*Blasquintentheorie*), Sachs fu un assertore, fin d'allora, di una teoria della evoluzione musicale in tre stadi, che fu poi sviluppata da suoi scolari: Marius Schneider (per le origini della polifonia), da Carlos Vega (per la musica del Sudamerica), da Rose Brandel (per l'Africa centrale).

Il metodo di Sachs era, allora, e per lungo tempo rimase quello di rilevare un tratto caratteristico di una musica (il *ritmo*, il *tempo* ecc.) e generalizzarlo in varie zone e aree etniche: l'analogo di quanto avevano fatto Tylor in antropologia e Frazer nel folklore. Se discutibile è, ormai per noi, questo principio teorico generale, tuttavia validi e utili si dimostrarono gli esiti di tale confronto critico comparativo tra aree musicali diverse. Tutti i primi lavori di Sachs sono informati a questo principio. Successivamente, dopo il 1933, per motivi razziali fu costretto a emigrare negli Stati Uniti, dove proseguì con le sue grandi sintesi, sia pure con una cautela sempre crescente: *The Rise of Music in the Ancient World* (1943); *Rhythm and Tempo* (1953) e infine *The Wellsprings of Music* (1962), in cui traspaiono molti dubbi e perplessità che temperano sensibilmente, se non addirittura eliminano, i presupposti teorici del suo originario punto di vista. Cosicché questo lavoro, postumo curato da Jaap Kunst, può considerarsi soprattutto un panorama di questioni etnomusicologiche in gran parte non risolte, più che il rigido inseguimento di una tesi. In tal senso, pedagogicamente, può avere una sua indubbia utilità come introduzione generale alla materia.

Dalla "scuola di Berlino" vennero fuori molti nomi che hanno avuto un ruolo primario nella storia dell'etnomusicologia, per almeno un trentennio, dagli anni trenta agli anni sessanta. Parecchi di questi studiosi dovettero trasferirsi negli Stati Uniti dopo il 1933, per ragioni razziali dopo l'avvento del nazismo. Sono i nomi di Walter Wiora,[12] Heinrich Husmann, Robert Lachmann, Mieczyslaw Kolinski,[13] Hans Hickmann, Hans Natham, Manfred Bukofzer, Denes Bartha e Marius Schneider (l'unico rima-

sto a Berlino fino al 1943), che furono tutti, in un certo senso, della scuola di Sachs.

È interessante notare, in questo profilo anche teorico, che Hornbostel influenzò non soltanto etnomusicologi ma anche antropologi noti, come Alfred Lewis Kroeber, Helen Roberts, Roxanne Connick Carlisle. Sempre in questa prospettiva va vista l'attività di Jaap Kunst, che con i suoi lavori scientifici e le sue doti organizzative, ha dato un notevole contributo allo sviluppo della disciplina, coniandone, tra l'altro, il termine. Interessanti e basilari i suoi studi sul *monocordo*, e sugli svariati modi di accordatura di esso nelle varie parti del mondo. Diversi sono stati gli etnomusicologi influenzati da Kunst, tra essi Mantle Hood, autore di *Ethnomusicologist* (1971), specialista dell'area asiatica, in particolare indonesiana, e convinto assertore della bimusicalità in etnomusicologia, nel senso che si debba avere verso la musica cosiddetta etnica, non soltanto un atteggiamento etico (cioè un linguaggio critico), ma anche emico (saperla eseguire).

Nell'ambito di questa problematica, fiorita negli Stati Uniti, soprattutto dagli anni quaranta in poi, va valutato tutto il lavoro di Charles Seeger, particolarmente impegnato nelle questioni di trascrizione di documenti etnico-musicali registrati, che lo hanno portato a inventare un *melografo*, con cui, quali che siano state le sue vicende, ha inteso trascrivere le *monodie*, al fine di liberarsi "obiettivamente" da qualsiasi etnocentrismo.[14]

Sempre con Sachs, ebbe rapporti particolarmente intensi, dal punto di vista scientifico, André Schaeffner, uno dei capostipiti della etnomusicologia francese ed europea, soprattutto per un argomento che li accomunava, gli strumenti musicali, che dallo studioso francese furono trattati, con singolarità eccezionale e acuta, in *Origine des instruments de musique* (1936).[15] L'interpretazione cinesica delle origini degli strumenti musicali, proposta da Schaeffner, ha una sua particolare originalità parzialmente suggerita anche dai problemi posti in etnologia, nello stesso periodo, da Marcel Mauss specie nella sua *Théorie de la magie*, entro cui le tecniche del corpo hanno un grande rilievo; oltre al punto di vista di questo etnologo che sempre sostenne l'essenzialità (e non la complementarità o supplementarità) della musica nei fenomeni magico-religiosi: una questione che riaffiorerà, anche di recente, nella storia dell'etnomusicologia. Inoltre la singolarità di Schaeffner, rispetto alla catalogazione degli strumenti musicali, già fatta da Sachs e Hornbostel, è nel grande rilievo

che egli dà alla cultura materiale, riproponendo il tema, forse non fondamentale ma ricorrente, se alle origini della musica sia da dare la precedenza alla voce o allo strumento, e viceversa. Comunque è dal dialogo con Sachs che scaturiscono molte problematiche dell'etnomusicologia, sia al passato prossimo che al presente.

Altro proseguitore della "scuola di Berlino", sempre negli Stati Uniti, può considerarsi Mieczyslaw Kolinski,[16] uno degli studiosi che, come Sachs, ha inseguito e accarezzato il progetto delle *universalia* in musica: ad esempio egli sostiene che l'intervallo di *ottava* lo si trova dappertutto, nella stessa maniera; inoltre è stato un convinto assertore della gerarchizzazione delle note nelle *scale*, che ha come conseguenza una teoria delle *quinte*, *tint theory* (riallacciabili, in un certo senso, a Hornbostel). Criterio discutibile, in quanto egli parte da una concezione rigida delle scale, difficilmente applicabile a sistemi extraeuropei. Ma più interessante, in Kolinski, è il suo metodo di *quantificazione* per individuare l'andamento *ascendente* e *discendente* di una melodia, sempre relativa alla *rapidità* temporale della musica esaminata. Ma anche qui rimane da definire il concetto di *rapidità*, che cambia da cultura a cultura.

Come si è visto, è soprattutto negli Stati Uniti che si sviluppa l'etnomusicologia, non solo perché si sono ereditati persone e metodi della "scuola di Berlino", ma anche per una maggiore ricchezza di mezzi, nei vari Dipartimenti di etnomusicologia, musicologia, antropologia, etnologia e folklore, delle università. Questo consolidamento dell'etnomusicologia si deve anche al suo intrecciarsi con le questioni teoriche dell'antropologia, della sociologia, dell'etnologia: un intreccio che ha sempre di più portato a una corretta visione del rapporto *testo-contesto* che è, notoriamente, uno dei punti cruciali delle scienze umane e sociali. Non si può non ricordare che già in *Central Eskimo* (1888) Fritz Boas[17] sostenne l'importanza della musica nella interpretazione delle culture. Lo stesso Alfred Kroeber influenzò Helen Roberts.[18] Ma l'influenza maggiore, di natura antropologica, che Boas esercitò è quella su George Herzog,[19] uno degli allievi più brillanti di Hornbostel, anch'egli approdato negli Stati Uniti dalla Germania, dopo il putsch del 1933. Gli argomenti più di rilievo trattati da Herzog sono senza dubbio quelli relativi a nessi da stabilire tra fenomeni musicali e fatti fonetici; di questi ultimi Herzog ha sempre sottolineato l'im-

portanza dell'analisi linguistica come supporto di quella etnomusicologica. Teoria che ha avuto sostenitori in George List,[20] il quale ha sempre sottolineato la differenza dei due sistemi, musicali e verbali: che è una delle questioni spinose dell'etnomusicologia, con conseguenze tassonomiche (melodie *logogeniche*, *logomelogeniche*, *melogeniche* ecc.). Inoltre Herzog, come Brailoiu, è un sostenitore della registrazione fonografica *filologica*, nel senso che le registrazioni non sono fine a sé stesse, ma scaturiscono da una problematica e pertanto vanno eseguite con metodo, con accertamenti e verifiche: fatto questo importante, se si considera con quale superficialità questi problemi siano stati affrontati, a mano a mano che aumentavano l'uso e la facilità tecnologica della registrazione. Gli esiti di una registrazione-filologica si ripercuotono sulla classificazione e sulle eventuali quantificazioni.

Vi è, comunque, in questo panorama delle questioni teoriche dell'etnomusicologia, sempre il filo rosso delle generalizzazioni, quelle ricorrenti appunto nel Sachs, che si ritrovano in lavori filologici degli anni trenta, in studiosi come Helen Roberts, *Form in Primitive Music* (1933), opera in cui si tenta di classificare gli stili musicali secondo *trentasei variabili*, ricavati da una raccolta effettuata fra tre gruppi etnici di Indiani californiani. È sempre sul filo di queste generalizzazioni che si ebbero ulteriori tentativi di sintesi cartografiche, come in *Musical Areas of Aboriginal North American* (1936). Anche a questa tradizione, ma con un salto di generazione in avanti, appartiene in un certo senso Bruno Nettl, con i suoi *North American Indian Musical Styles* (1954). Insomma, accanto alle generalizzazioni di uno o più dati in aree musicali diverse, si è andato sempre più consolidando il quesito della individuazione stilistica, che porta a un conseguente approfondimento di analisi: un percorso iniziatosi anch'esso intorno agli anni trenta e tuttora in corso. In tal senso sono pure da ricordare i lavori della Densmore, sempre sugli Indiani d'America, anch'ella preoccupata della registrazione-filologica (come Brailoiu e Herzog) per individuare la specificità musicale di un gruppo etnico. Questo continuo approfondimento di analisi ha portato, gradualmente, all'adozione di criteri metodologici che per lungo tempo, e ancor oggi, sono considerati esemplari, almeno dal punto di vista della confezione. Si ricordi di David McAllester, *Enemy Way Music* (1954),[21] che propone un modello di monografia

etnomusicologica bipartita: nella prima, la descrizione etnografica del fatto musicale; nella seconda, la trascrizione e l'analisi musicologiche.

L'asse di attività e di fioritura etnomusicologica sembra dunque spostato del tutto negli Stati Uniti, tuttavia anche l'Europa, in mezzo a vicissitudini sociali e politiche che influenzano anche la ricerca etnomusicologica presunta "oggettiva" (con le numerose ideologie sulla musica popolare, le teorizzazioni del *Blut und Boden* ecc.), porta un suo contributo che può dirsi ormai classico. In questo panorama si ergono, sempre negli anni trenta, le figure di Béla Bartók e di Constantin Brailoiu.[22] Quest'ultimo può considerarsi come il creatore di una "sociologia della musica" in senso etnico. Il suo saggio *Esquisse d'une méthode de folklore musicale* (1931) è esemplare e ancora valido per vedere in che misura la conoscenza della struttura portante della società sia determinante per la comprensione dei fatti musicali. Le "schede" di campo e di studio di Brailoiu sono lo specchio dell'atteggiamento che l'etnomusicologo dovrebbe avere verso il testo e il contesto da lui preso in esame: vi è quasi una corrispondenza parallela, binaria, tra le varianti sociali e quelle musicali, colte da Brailoiu con una minuziosità quasi naturalistica (che in Bartók si rivela, di più, nella *trascrizione*). Nel quadro di questa etnomusicologia europea, che tuttora (se si eccettua il tentativo di Colläer, dei *Colloques de Wégimont*) non ha incisive coagulazioni a livello accademico e di istituzioni culturali in genere (ciò vale anche per l'"Institute for Comparative Music and Studies", nonostante la sua importante attività editoriale), i nomi da ricordare sono comunque: Rouget, Marcel-Dubois, Colläer, Aron, Zemp, Christensen, Traep, Weiss-Bentzon, Nataletti, Leydi, Vandor, Estreicher ecc.

Vi è insomma nel graduale accrescersi sistematico delle questioni etnomusicologiche un iniziale problema delle comparazioni e generalizzazioni (quelle preferite da Sachs), un ulteriore bisogno di approfondire la registrazione e l'analisi ai fini di una definizione stilistica, un crescente rilievo dei nessi tra testo (*musicale*) e *contesto* (sociale), unito alla funzione, al valore e alla norma della musica nelle diverse culture. Questione che è ancora attuale e che ha un precedente da ricordare nel lavoro di Alan Merriam, *Anthropology of Music* (1964), pieno di interrogativi e che portò in questa dicotomia testo-contesto, alla discussione Kolinski-Merriam, tuttora in corso tra i pochi autori di testi di

semiologia della musica che di recente vanno affiorando e che con i loro collegamenti, soprattutto con la linguistica (da Jakobson a Chomsky ecc.), tentano di sottoporre ad analisi più convincenti un linguaggio aconcettuale qual è appunto la musica. Sempre per quel che riguarda i tentativi di sintesi morfologica, attraverso parametri che a lunga scadenza approdino alle *universalia*, è da ricordare il lavoro di A. Lomax, *Folksong, Style and Culture* (1968),[23] frutto di un progetto *cantometrics*, nel quale attraverso 37 parametri, con 13 varianti ciascuno, per un complesso di 217 voci, si cerca di stabilire dei nessi tra testo musicale e organizzazione sociale (integrazione di gruppo, tipo di sussistenza, comportamenti sessuali, stratificazioni sociali ecc.). Qualunque sia il modo di valutare gli esiti di questa sintesi, è certo che in questo lavoro troviamo i temi ricorrenti negli ultimi trent'anni di ricerca musicologica (Sachs, Herzog, Brailoiu, Kolinski ecc.). Con un particolare, però: che tutto il progetto si è basato *soltanto* su documenti sonori, escludendo quindi la trascrizione *visiva* con semiografia tradizionale, fatto questo di rilievo in quanto esclude, ancor più, ulteriori mediazioni etnocentriche. È una questione ancora aperta, in quanto non si riesce ragionevolmente ad accettare una sovrapposizione meccanica della musica all'etnografia, e viceversa, provocando così un'analisi più organica e specifica. In tal senso, in alcuni studi recenti di semiologia musicale, riaffiorano i motivi *etici* ed *emici*, mutuati alcuni dalla linguistica: i nomi, in tale direzione, sono quelli di Feld, Nattiez, Blacking, Pike, Ruwet, Becker, Chenoweth, Asch ecc.[24]

In questo quadro storico e teorico si colloca questa edizione italiana di un "classico" come Sachs, che in questo lavoro su *Le sorgenti della musica* temperò molto le sue vocazioni generalizzanti e, in parte, evoluzionistiche, che così spesso ricorrevano nei suoi precedenti lavori (ad esempio *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, 1933). Infatti i vari capitoli del volume sono pieni di dubbi, interrogativi, cautele, distinzioni, insieme al suggerimento di tener conto debitamente delle nuove etnofonti sonore, delle quali si sono arricchiti, in questi ultimi anni, gli Archivi sonori dei vari continenti. Nei primi tre capitoli, come negli ultimi due, queste perplessità sono più che esplicite. Mentre nei capitoli dal quarto all'ottavo riaffiorano, pur con estrema discrezione, le tendenze proprie dell'autore. Ad esempio sulle strutture di *seconda* e *terza*; su quelle di *quarta* e *quinta*. Ma contempo-

raneamente sono validi, e attuali, i problemi della definizione del passaggio di una melodia *monotona* a una con intervallo di *seconda*; la sottile e fondamentale distinzione tra *triade* (semplici e sovrapposte) all'intervallo di *terza*; la diversa dimensione culturale tra tetracordo *congiunto* e tetracordo *disgiunto*; il senso dell'estensione dell'*ottava*; la diversa interpretazione, *emica* ed *etica*, della *polifonia* e del *ritmo* ecc.

Qualche precisazione sul lessico di Sachs. Il termine *primitivo* deve essere letto sempre come virgolettato: così è nelle intenzioni dell'autore anche se egli non lo ha indicato. Per quel che si riferisce alle definizioni di *intervallo* di seconda, terza, quarta ecc., esse debbono essere intese come pura indicazione convenzionale; in realtà si tratta di unità che hanno una spiccata aleatorietà, cosa d'altronde che lo stesso Sachs sottolinea a proposito della misurazione dei *cents*. Lo stesso dicasi per le indicazioni delle *durate* dei valori. Precisazioni che non tolgono nulla alla attualità degli argomenti proposti da questo "classico" ancora valido come introduzione critica allo studio della materia.

Note

[1] B. Nettl, *Music in Primitive Culture* (Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1956). Id., *Theory and Method in Ethnomusicology* (The Free Press of Glencoe, New York 1964).

[2] J. Kunst, *Ethnomusicology* (Nijhoff, L'Aia, 3ª ed. 1959).

[3] A. P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Northwestern University Press, Chicago 1964).

[4] M. Hood, *The Ethnomusicologist* (McGraw-Hill, New York 1971).

[5] C. Sachs, *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente*, trad. it. (Sansoni, Firenze 1963). Id., *Storia della danza*, trad. it. (Il Saggiatore, Milano 1965).

[6] A. J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, Journal of the Society of Arts (1885).

[7] T. Baker, *Über die Musik der Nordamerikanische Wilden* (Lipsia 1882).

[8] C. Stumpf, *Lieder der Bellakula Indianer*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, vol. 2, 405-26 (1886).

[9] R. Wallaschek, *Primitive Music* (Londra 1893).

[10] B. I. Gilman, *Zuñi Melodies*, Journal of American Ethnology and Archeology, vol. 1 (1891).

[11] H. M. Hornbostel e C. Sachs, *Systematik der Musikinstrumente*, Zeitschrift für Ethnologie (1914).

[12] W. Wiora, *Les Quatre Ages de la musique* (Payot, Parigi 1963).

[13] M. Kolinski, *Classification of Tonal Structures*, Studies in Ethnomusicology, vol. 1, 38-76 (1961). Id., *The General Direction of Melodic Movement*, Ethnomusicology, vol. 7, 1-16 (1965).

[14] C. Seeger, *Prescriptive and Descriptive Music Writing*, Musical Quarterly, vol. 44, N. 2, 184-95 (1958). Id., *In the Moods of a Music Logic*, Journal of the American Musicological Society, vol. 13, 224-61 (1960). Id., *The Music Process as a Function in a Context of Functions*, Yearbook, Interamerican Institute for Musical Research, vol. 2, 1-36 (1966).

[15] A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique* (Mouton, Parigi e L'Aia 1936; 2ª ed. 1959).

[16] M. Kolinski, *The Structure of Melodic Movement, a New Method of Analysis*, in "Miscelánea de Estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz" (L'Avana 1956), 878-918. Id., *The Evaluation of Tempo*, Ethnomusicology, vol. 3, 45-57 (1959).

[17] F. Boas, *The Central Eskimo*, Smithsonian Institution, 6th Annual Report of the Bureau of Ethnology (Washington 1888).

[18] Helen H. Roberts, *Form in Primitive Music* (Norton, New York 1933). Id., *Musical Areas of Aboriginal North-American Indians*, Yale University Publications in Anthropology, N. 12 (New Haven 1936).

[19] G. Herzog, *Research in Primitive and Folk Music in the United States. A Survey*, American Council of Learned Societies, Bull. N. 24 (Washington 1936). Id., *Musicology, Typology in Folksong*, Southern Folklore Quarterly, vol. 1, 49-55 (1937).

[20] G. List, *The Boundaries of Speech and Song*, Ethnomusicology, vol. 7, 1-16 (1963).

[21] D. McAllester, *Enemy Way Music* (Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1954).

[22] C. Brailoiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, a cura di G. Rouget (Minkoff Reprint, Ginevra 1973).

[23] A. Lomax, *Folksong, Style and Culture*, American Association for the Advanced Science, Publ. N. 68 (Washington 1968).

[24] S. Feld, *Linguistic Models in Ethnomusicology*, Ethnomusicology, vol. 18, N. 2 (1974). J. J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, U.G.E., 10/18 (Parigi 1975). Id., *A quelles conditions peut-on parler d'universaux de la musique?*, The World of Music, vol. 19, N. 1-2, 92-116 (1977). J. Blacking, *Vnda Children's Song* (Witwatersrand University Press, Johannesbourg 1967). Id., *How Musical is Man?* (University of Washington Press, Seattle 1973). K.L. Pike, *Language in Relation with a United Theory of Human Behavior* (Mouton, L'Aia 1976). N. Ruwet, *Langage, Musique, Poésie* (Seuil, Parigi 1972). J. Becker, *The Anatomy of a Mode*, Ethnomusicology, vol. 13, N. 2, 267-79 (1969). V. Chenoweth, *Melodic Analysis and Perception* (Summer Institute of Linguistics, Papua, Nuova Guinea 1972). M. Asch, *A Grammar of Slavey Drum Dance Music: an Application of Linguistic Metholodogy to Music Analysis*, Atti del Congresso della Society for Ethnomusicology (Toronto 1977).

Prefazione di Jaap Kunst

Quando Irene Sachs mi chiese di occuparmi del manoscritto praticamente definitivo che il suo defunto marito aveva lasciato, e di darlo alle stampe, mi sentii commosso e onorato per il compito che mi veniva affidato, quello cioè di condurre a compimento l'ultima opera di Curt. Nell'affidarmene la cura editoriale, Irene avrà forse pensato alle lunghe discussioni che Curt Sachs e io avemmo insieme, per due anni di seguito. Eravamo nel suo studio, con il piccolo grammofono sul pianoforte e la pila dei fogli del manoscritto davanti a noi, e ascoltavamo attentamente i dischi, scambiandoci le opinioni e talvolta trovandoci in disaccordo; si consolidava così un legame fatto di interessi comuni e di calda amicizia personale.

Ad ogni modo, sebbene sia ancora convalescente dopo una grave operazione, ho tentato di assolvere al mio compito nel tempo più breve possibile e secondo il meglio delle mie conoscenze e capacità.

Ho evitato di apportare cambiamenti di rilievo al testo del manoscritto, anche se talvolta sono stato tentato di aggiungere a margine un punto interrogativo, quando cioè le nostre opinioni divergevano un poco sia per profondità sia per convinzione. Ma nel ragionamento di Sachs ogni cosa seguiva l'altra, tanto da rendere vano ogni tentativo di revisione che non pregiudicasse la logica del tutto. Soltanto in un caso – a proposito della musica indonesiana, della quale ritengo d'essere particolarmente competente – ho eliminato alcuni dati che, a mia conoscenza, non erano stati interpretati con la consueta correttezza. Ho inoltre

aggiunto, per quanto potevo, alcuni dati bibliografici nelle note.

In sostanza, complessivamente, l'opera costituisce una trattazione veramente monumentale dello sviluppo dell'elemento melodico in ogni suo aspetto, compreso quello ritmico. Tale sviluppo è stato ripercorso e analizzato passo per passo, disegnato sullo sfondo storico generale, in modo limpido e chiaro, arricchito dall'umorismo pacato tipico di Sachs, e illustrato con dovizia di esempi e di documentazione. Dubito che chiunque altro di noi etnomusicologi sarebbe stato in grado di scrivere uno studio tanto esauriente: Sachs aveva per così dire sulla punta delle dita una quantità fenomenale di nozioni e di dati. Talvolta, sotto la sua saggia guida, proposizioni complesse divenivano sorprendentemente semplici. Il lettore sarà attratto, così come lo fui io, dall'originalità di alcune sue conclusioni, affascinato dai paragoni penetranti e dal suo linguaggio ricco ed espressivo.

Dopo aver vissuto con questo libro per alcuni mesi, comprendo sempre meglio ciò che la scomparsa di Curt Sachs significa per il mondo musicologico.

Le sorgenti della musica *conclude degnamente la lunga serie di pubblicazioni che la sua energia illimitata e il suo sapere ineguagliato ci hanno donato.*

Sono riconoscente al dottor Eric Werner, di New York, per il suo incoraggiamento determinante per la pubblicazione di quest'opera e per l'interessamento attivo nei suoi confronti. Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine alla musicologa Marijke Charbon, dell'Aia, che mi ha fornito alcuni utili suggerimenti.

J. K.

Amsterdam, 15 febbraio 1960

Il mio caro amico Jaap Kunst non è vissuto abbastanza a lungo per vedere stampato questo libro. Desidero esprimergli la mia profonda gratitudine per averne resa possibile la pubblicazione con il suo aiuto e la sua dedizione, con il suo interessamento instancabile e devoto.

Dopo la morte di Jaap Kunst, i suoi assistenti Ernst Heins e Felix van Lamsweerde ne hanno continuato l'opera con fedeltà e

dedizione. Hanno corretto le bozze di stampa e scorso tutto il manoscritto fino alle ultime fasi della sua preparazione, aiutati anche dalla signorina M. van Walraven. Il Reale Istituto Tropicale di Amsterdam ha loro gentilmente concesso di dedicare il loro tempo a quest'opera.

IRENE SACHS

La sigla "EFw" nelle note a piè di pagina sta per "Ethnic Folkways Library": una vasta raccolta di musica primitiva, orientale e folk di ogni parte del mondo, registrata su dischi LP e pubblicata a New York dal produttore Moses Asch, a cura di Harold Courlander.

Le note tra parentesi quadre sono di Jaap Kunst.

Capitolo 1
Idee e metodi

1. *Introduzione*

La musica occidentale, orgoglio della nostra cultura, non è più, come dovrebbe essere e come è stata, quella che illumina, esalta e allieta i nostri giorni. La vita moderna è satura fino alla nausea di musica e di sedicente musica. Non parlo del numero vertiginoso di concerti e di recital, che possiamo frequentare o meno a nostro piacimento. Ma persino mentre prendiamo una tazza di caffè siamo costretti a subire continuamente l'interferenza chiassosa degli altoparlanti e dei juke-box; persino in banca, mentre cambiamo un assegno, ci rovesciano addosso musica; in autobus e in treno, anziché migliorare il servizio, ci riempiono di canzonette orecchiabili e sentimentali; e i vicini di casa ci costringono a partecipare alle loro orge a base di radio e di televisione.

Gli uomini più civilizzati sono divenuti uditori voraci, ma non ascoltano più. Usando il suono articolato come una specie di droga, abbiamo dimenticato di esigere significato e valore in ciò che ascoltiamo.

Nella musica primitiva, al contrario, significato e valore sono qualità della massima importanza. Il canto è indispensabile in occasioni particolari, quali i matrimoni e le nascite, i riti connessi alla pubertà e alla morte, in ogni circostanza in cui sia necessario invocare la buona sorte contro le potenze avverse, nella caccia, durante il raccolto e la malattia. Non solo; il canto interviene quando lavori regolari quali remare, cullare un bambino o macinare radici commestibili richiedono e forniscono essi stessi un impulso ritmico. In questa connessione con il movimento e le

emozioni, la musica non costituisce un riflesso vago e indistinto, ma è parte integrante della vita. Fürer-Haimendorf esprime perfettamente la stessa idea quando dice che questa musica "risuona nell'oscurità, avvincendo i suonatori e facendo di essi un tutt'uno, fino al punto che si fondono nell'unità della danza. Questo ritmo è più che arte, è la voce dell'istinto primigenio dell'uomo, la rivelazione del ritmo del crescere e del perire che tutto circonfonde, del ritmo dell'amore, della battaglia e della morte".[1]

Parole simili non avrebbero potuto essere scritte mezzo secolo prima; i viaggiatori del passato, fino al 1900, ci offrono descrizioni strane e spesso insensate della musica primitiva, in cui sovente ridicolizzano quella che per gli indigeni è tra le espressioni più sacre. Una delle prime opere esaurienti in questo campo, *Primitive Music* di Richard Wallaschek,[2] abbonda di citazioni di questo genere.

Fortunatamente le cose sono cambiate. Nelle opere moderne, scritte da studiosi di antropologia, si legge del fascino straordinario dei canti di caccia, e dei "deliziosi passaggi da una frase musicale all'altra, i quali conservano sempre qualcosa di sorprendente, per quante volte li si possa riascoltare".[3] Secondo R. F. Fortune, "il canto funebre di Dobuan è bello come il più bel canto di uccelli";[4] a proposito dei canti di montagna degli Indiani americani Tsimshian, che abitano gli Stati nordoccidentali, Marius Barbeau scrive che essi sono "ondeggianti ed eterei. Le voci dei cantanti, soprattutto quelle delle donne, hanno un carattere mirabilmente elevato e lirico. Come i canti della Mongolia e della Siberia, essi sono imbevuti di colore; colore ed espressività della voce sono tratti essenziali dei canti degli indigeni che abitano le due rive dell'Oceano Pacifico".[5]

Più di un compositore moderno si è lasciato attrarre dal fascino di qualche melodia primitiva od orientale, o da un elemento particolare, come, ad esempio, la scala isotonica giavanese. Ma nel momento in cui prende a prestito un tema indigeno – beninteso in veste occidentale – si verifica una commistione che rientra pienamente nella storia della musica occidentale, ma che non basta a giustificare i nostri tentativi di scoprire, di comprendere e di interpretare gli idiomi musicali dei popoli non occidentali. Credere il contrario significherebbe commettere un errore pari a quello di ricercare una ragione per studiare la sto-

ria dell'architettura medievale in quel pasticcio sgraziato di stile romanico e gotico che è la Memorial Hall di Harvard.

La nostra ricerca dovrebbe piuttosto rendere comprensibile a tutti l'umanità inimitabile di ogni espressione artistica, e scoraggiare l'esotismo e lo pseudoarcaismo artificiale, a meno di dire che lo spirito dell'arte moderna legittima l'abbattimento di ogni barriera. Di questo, Debussy, Bartók e Stravinskij costituiscono un esempio.

La musica intesa in questo senso non si compra nei negozi, ma sgorga da una tradizione coerente o dal contributo personale degli indigeni. Essa non è mai priva d'anima e di pensiero, mai passiva, ma sempre vitale, organica e funzionale; ed è sempre piena di dignità. Questo non si può certo dire della musica occidentale. È una componente preziosa e indispensabile della cultura, che perciò stesso impone il rispetto; e quest'ultimo implica il dovere di contribuire alla sua conservazione.

Ciò che soprattutto ci spinge a portare a termine il nostro compito è lo sterminio imminente che minaccia il retaggio venerabile delle culture arcaiche. Le melodie dell'uomo primitivo, componenti organiche ed essenziali della sua vita spirituale, oggi cadono vittime di missionari cristiani, di agenti sovietici, di colonizzatori europei e di cercatori di petrolio americani. Queste melodie primitive, insieme con quelle popolari, soccombono senza speranza a un'èra di autobus, di aerei e di automobili veloci, di radio e di apparecchi televisivi. "Uno degli aspetti più tragici del contatto tra gli aborigeni e la civiltà è la distruzione dell'arte e della cultura che tanto frequentemente ne consegue."[6]

La storia della musica originaria delle steppe dell'Asia centrale testimonia in modo drammatico di questo sterminio. Non molto tempo addietro, nell'autobiografia del grande rapsodo cosacco Dzhambul, quella musica era definita "una forza potente (...) irresistibile come la tempesta".[7] Oggi, nella relazione di Haslund-Christensen *On the Trail of Ancient Mongol Tunes*,[8] si legge:

> Quando nel 1923 giunsi per la prima volta nell'Asia centrale, quel mondo del tutto isolato, con la sua popolazione dispersa e nomade, mi parve un ricordo del passato (...) Al mio ritorno in Asia centrale, nel 1936, mi resi conto che i pochi anni che avevo trascorso lontano, nel mondo civile, avevano portato con sé cambiamenti più radicali di quelli avvenuti durante i cinque secoli precedenti (...) Le forze d'occupazione avevano iniziato ad accettare i giovani

mongoli nelle loro scuole e ad arruolarli nei loro eserciti, e tutta la popolazione era sottoposta al fuoco di fila della tecnica propagandistica moderna (...) I trovatori, che avevano trascorso la giovinezza ai piedi dei maestri per apprendere le melodie e i canti tradizionali del passato, ora non avevano nemmeno un discepolo cui trasmettere la loro preziosa eredità (...) Cantori e musicisti (...) erano incarcerati nelle prigioni della città per essere stati legati troppo profondamente al passato.

Altrettanto malinconica la seguente descrizione relativa alla situazione dell'Assam, sul golfo del Bengala:[9]

Udimmo il suono debole e argentino di una campana; alle nostre orecchie giunse un canto. Erano forse quelle le voci dei Naga? Assomigliavano a un inno o a una cantilena religiosa, ma forse neppure a questa. Quel canto era del tutto diverso dalla musica Naga, quelle melodie non si armonizzavano affatto con le loro espressioni tipiche, anzi erano stonate come quella brutta cappella dal tetto di latta tra le altre case del villaggio dai tetti coperti di foglie di palma. Dalla cappella uscivano uomini dal volto cupo; erano, mi parve, soltanto ombre dei Naga, o, peggio, caricature di uomini europei.

Nel 1949, un ex medico militare che aveva prestato servizio in Cina mi descrisse come "le reclute provenienti dall'interno della Cina (...) dove non esiste né la radio né il cinema" venivano obbligate a imparare "il moderno, occidentalizzante inno nazionale cinese. La prima volta fu cantato da un ufficiale, senza accompagnamento, e da allora quei cento, forse trecento uomini vennero forzati a cantarlo ogni mattina all'alzabandiera".[10]

Si uccide così la musica indigena, a tutto beneficio di qualche canzonetta occidentale banale e priva di senso.

In tal modo si perde assai più di quanto molti credano. Si tratta dell'annientamento irresponsabile di una parte organica e vitale della cultura il cui posto viene preso da canzoni "popolari", prive in realtà di radici e di significato, e spesso soltanto commerciali, che riempiono il nostro mondo della loro volgarità.

2. *La nascita dell'etnomusicologia*[11]

Durante il Medioevo e il Rinascimento, i pilastri della cultura europea furono la teologia e i classici dell'antichità. Le continue letture della Bibbia e dei testi classici facevano sì che i compositori non potessero evitare un contatto almeno letterario

con il mondo musicale delle Scritture e dei Greci. Assorti com'erano nei problemi musicali del loro tempo – intonazioni, intervalli e regole del contrappunto – i loro legami con quei due mondi per metà primitivi e per metà orientali, erano assai deboli. I trattati musicali più antichi si aprivano addirittura con un omaggio, non molto impegnativo, anche se riverente, agli Ebrei e ai Greci, a Miriam e a David, a Pitagora e al romano Boezio. In realtà, la musica della Bibbia era irrimediabilmente perduta, e i molti frammenti di composizioni greche che sono giunti fino a noi, a quei tempi non erano ancora stati riscoperti. Gli studiosi, sebbene privi di qualsiasi nozione propriamente musicale, erano esperti nell'arte complicata di interpretare, sovente in modo incerto, i molti passaggi di argomento musicale che si leggevano nelle Scritture e nei testi della Grecia antica.

Anche in tempi più recenti, l'influenza di queste letture fu tanto grande che la prima delle grandi opere di argomento storico-musicale, la *Storia della musica* in tre volumi di padre Martini (1757-81), si occupava unicamente dell'antichità. Essa però non trattava esclusivamente del periodo greco-romano, ma includeva anche alcuni capitoli sugli Ebrei – dai tempi della "creazione di Adamo" – sugli Egizi, sui Caldei e su "altri popoli orientali".

I successori inglesi di Martini furono meno generosi. La *General History of Music* di Charles Burney (1776) non si occupava affatto dei "Caldei e altri popoli orientali"; ma almeno la trattazione si apriva con un capitolo abbastanza ampio sulla musica egiziana. John Hawkins, nella sua *General History of the Science and Practice of Music* dello stesso anno, non andava neppure tanto lontano, anzi si sbarazzava molto elegantemente di tutti i "barbari". Il meglio della loro musica – come scriveva l'autore nella prefazione – "si dice sia fatta di suoni orripilanti e stupefacenti. Che importanza può avere, dunque, indagare su una pratica che non ha alcun fondamento scientifico o sistematico, o sapere quali siano i suoni più deliziosi per un Ottentotto, per un selvaggio dell'America, o anche per il più raffinato Cinese?"

Senza dubbio si tratta di un'affermazione temeraria. In fondo, la musica del "raffinato Cinese" aveva un suo fondamento scientifico, e in tutto il mondo antico, dall'Egitto verso est fino alle coste dell'Oceano Pacifico, la musica aveva una base "scientifica e sistematica". Naturalmente John Hawkins non poteva saperlo.

Ma come studioso delle fonti elleniche avrebbe almeno dovuto comprendere che le *chroai*, le sfumature presenti nelle scale greche, con i loro passaggi complicati, sovente ostici e irrazionali, tra una nota e l'altra, erano tutte orientali, e per questo non meno vili e "orripilanti" di tutta la musica che, nella sua opera gigantesca, aveva trascurato. Peggio ancora, egli disprezzava la musica orientale, non perché *era* orribile ma perché *si diceva* che lo fosse. Non si prendeva neppure la briga di conoscere quella musica, e non sentì alcun bisogno di verificare quel che se ne diceva. Al contrario, per quanto riguarda i capitoli sui Greci e sugli Ebrei, non c'era il rischio di resoconti sfavorevoli, visto che non c'erano testimoni a portata di mano. Fu facile riempire queste due sezioni dell'opera di dotte citazioni tratte da fonti letterarie ben note a tutti gli eruditi contemporanei. Quanto alla musica vera e propria, non ce n'era traccia; ma essendo biblica e greca, doveva essere perfetta per definizione.

Laborde, quattro anni dopo Burney e Hawkins, introdusse un criterio universalistico, tipico dei francesi. Il suo *Essai sur la musique* del 1780 considerava, come la *Storia* di Martini, "i Caldei e altri popoli orientali", gli Ebrei, gli Egizi e i Greci. Ma in più comprendeva i Cinesi e i Giapponesi, i Tailandesi, gli Arabi, i Persiani e i Turchi, i Negri e molti altri.

Fuori da questo quadro rimanevano gli studiosi tedeschi. La *Allgemeine Geschichte der Musik* di J. N. Forkel in due volumi, pubblicata nel 1788, limitava ancora una volta la trattazione dell'antichità all'Egitto, alla Bibbia, alla Grecia e a Roma; e, dopo di lui, la nuova teoria evoluzionistica contribuì a limitare ulteriormente il concetto di storia. L'Oriente e i primitivi ricevevano una menzione, ma in termini negativi, perché le ambizioni occidentali alla perfezione andavano sostenute servendosi delle espressioni di predecessori più umili. Nell'opera, certamente non di primo piano, di K. C. F. Krause, *Darstellungen aus der Geschichte der Musik* (1827), leggiamo con stupore: "Nell'antichità, che fu l'infanzia della musica (!), si conosceva soltanto la melodia semplice e disadorna, così come avviene oggi con popoli quali gli Indù, i Cinesi, i Persiani e gli Arabi, che ancora non sono progrediti oltre l'età infantile (!)" Si tratta di un progressivismo tipicamente hegeliano: a che punto siamo giunti nella nostra maturità (o senilità, se non peggio)! Ed è ancor poco, in confronto all'ignoranza profonda nascosta dietro l'affermazione che Indù, Persiani e Arabi cantano "me-

lodie semplici e disadorne", loro che sono i maestri ineguagliati nell'arte del canto riccamente ornato e che lasciano la semplicità alle forme inferiori di canto, come quello dei bambini... e degli occidentali.

Con l'*Histoire générale de la musique* del franco-belga François-Joseph Fétis, pubblicata nel 1869, si ha l'impressione di cambiare registro. L'opera infatti non soltanto comprende capitoli sull'India, sulla Cina e sul Giappone, ma anche sui Calmucchi, sui Chirghisi, sui Camciatchi e altri. Infatti, secondo l'intuizione piena di immaginazione di Fétis, *l'histoire de la musique embrasse celle du genre humain*, la storia della musica è la storia dell'umanità.

Sono parole che meriterebbero di essere incise sulla soglia delle nostre case.

La *History of Modern Music* di John F. Hullah, scritta soltanto due anni dopo quella di Fétis, non rappresentò esattamente una pietra miliare, e si potrebbe sorvolarla in silenzio, se non fosse per certe opinioni che a tutt'oggi dominano la mente di molti musicologi. "Sebbene gli Orientali abbiano, o abbiano avuto" una "propria musica", tale musica, "com'è eseguita al giorno d'oggi (...) non possiede alcun fascino, alcun significato, per noi (...) Il sistema europeo, che è tutt'altro che assoluto a causa delle necessità della pratica, è però più vicino alla verità di qualunque altro". La musica orientale, dunque, non ha né fascino né significato, ed è più lontana dalla verità: una risposta davvero inequivocabile a una questione difficile: "Che cosa significa per me quella musica? posso trovarla gradevole?"

Neppure l'esigenza opposta, quella cioè di ampliare il campo dell'indagine, fu però sempre soddisfatta. Gli ideali ispirati alla Bibbia e ai classici accecavano con la loro potente influenza gli autori più validi. Il lettore che si accosta alla monumentale *Geschichte der Musik* di A.W. Ambros (1861) troverà un intero volume sui *Kulturvölker des Orients*, cioè sui primitivi. Ma in queste pagine leggerà anche affermazioni stupefacenti, come ad esempio questa: "La musica degli Assiri non ha mai superato apparentemente (!) il livello del mero stimolo sensuale"; oppure: "La musica dei Babilonesi fu quasi certamente (!) voluttuosa, rumorosa, e ben lontana dalla bellezza semplice e da forme nobili"; e la musica fenicia era designata appositamente per soffocare "le grida delle vittime che bruciavano tra le brac-

cia fiammeggianti di Moloch". Bruti spaventosi! Inutile sperare che si comportassero meglio prima che il vecchio Ambros fosse ristampato nel 1887: nella terza edizione, *gänzlich umgearbeitete* [interamente rifatta] queste parole mostruose sono rimaste tali e quali.[12] Se il nuovo curatore, tutto preso dalle allora moderne teorie di Westphal sulla musica greca, non sapeva nulla degli scavi favolosi nella regione tra i due fiumi, né dell'arte suggestiva dei Sumeri, dei Babilonesi e degli Assiri, avrebbe però dovuto sapere, dai libri dei Re e dalle Cronache, che il re fenicio Hiram riforniva il suo amico Salomone di artisti e di operai esperti per la costruzione del Tempio di Gerusalemme. E che questo stesso tempio conteneva tra l'altro numerosi strumenti musicali fenici, tra cui le arpe e le cetre (*nvalim* e *asorot*), il cui suono soave non era certo in grado di soffocare le grida disperate delle vittime dei roghi fenici.

Il fallimento generale delle storie universali della musica appare tanto più sorprendente se si pensa che già prima di John Hawkins e di Burney si era manifestato un interesse inequivocabile nei confronti della musica non occidentale. Nei diari di viaggio del diciottesimo secolo si cominciava a vedere riportati uno o due esempi di canti indigeni trascritti nella notazione moderna. Si trattava senz'altro di fonti piuttosto dubbie, visto che quegli uomini inesperti si sforzavano, a proposito e a sproposito, di ricondurre quanto avevano udito alle scale e ai ritmi europei che erano loro familiari. Anche le illustrazioni di quei volumi falsificavano e "idealizzavano" le caratteristiche razziali degli indigeni a imitazione delle statue antiche, trasformando i loro costumi nei drappeggi delle vecchie divinità,[13] come si insegnava nelle accademie.

Ai primi tentativi fece seguito un momento fondamentale, quando cioè J.-J. Rousseau inserì nel suo *Dictionnaire de la musique* (1768) alcune melodie esotiche originarie della Finlandia, della Cina e dei *sauvages du Canada*. Più tardi, sarà un brano di musica cinese ad aver l'onore di conferire un tocco di colore all'ouverture della *Turandot* di Weber.

Ma la musicologia orientale nacque undici anni dopo Rousseau, quando, nel 1779, fu pubblicata postuma l'opera ponderosa di padre Joseph Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, un'opera che ancor oggi si consulta con rispetto e con profitto.

È lecito pensare a un legame tra l'avvento dell'etnomusicologia e il Romanticismo, il quale consisteva, in ogni campo artistico, "in un alto sviluppo della sensibilità poetica nei confronti di ciò che è remoto, in quanto tale (...) Alla metà del diciottesimo secolo, quell'atteggiamento romantico (promosso da J.-J. Rousseau) è già perfettamente riconoscibile (...) in una tendenza a interessarsi ai generi d'arte più remoti". In effetti, il Romanticismo "lascia che l'interesse poetico nei confronti di civiltà lontane soppianti l'interesse estetico per la forma (...) Sotto l'influenza di questa poetica, l'insospettata varietà della natura divenne il criterio e il modello fondamentale della bellezza, e come conseguenza inevitabile si fu portati a rivalutare ciò che è vario, irregolare o selvaggio, dovunque lo si ritrovasse".[14]

Neppure vent'anni dopo la pubblicazione dell'opera di Amiot, nel 1798, l'invasione napoleonica dell'Egitto fece sì che un numero considerevole di studiosi francesi in vari campi si dedicasse allo studio di quel paese in ogni suo aspetto, presente e passato. Dopo anni di ricerche condotte successivamente alla "Bibliothèque nationale", tutte le varie opere furono riunite nella gigantesca *Description de l'Egypte*, dei cui venticinque volumi quasi tre erano dedicati alla musica: il primo, *Mémoire sur la musique de l'antique Egypte*, il secondo, *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, e il terzo, *Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des orientaux.* L'autore di questi tre saggi d'argomento musicale era Guillaume-André Villoteau.

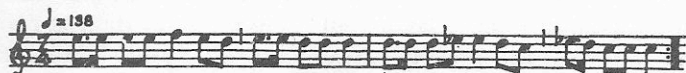
Non si loderanno mai troppo i meriti di questi tre libri.

Essi si fondano su un'acuta osservazione condotta in tre anni e mezzo di intenso lavoro sul campo, e sono rigorosamente esatti e scevri dai preconcetti tipici degli autori occidentali. Villoteau, occorre sottolinearlo, non era privo di pregiudizi quando giunse in Egitto per la prima volta. Ma durante il suo studio, condotto insieme con un insegnante di musica egiziano, comprese ben presto che la corretta intonazione non era monopolio dell'uomo occidentale. Anzi, per riprendere le parole di Hullah, il sistema europeo non è affatto "più vicino alla verità di quanto lo sia qualsiasi altro sistema". In fondo, l'idea occidentale di intonazione aveva compiuto una lunga evoluzione e aveva subìto grandi mutamenti fino a sostituire, proprio ai tempi di Villoteau, il temperamento artificiale dei toni inter-

medi con il non meno "irreale" temperamento uniforme. Villoteau, in Egitto, comprese finalmente che la musica orientale, sebbene fondamentalmente diversa dalla nostra, non era per questo meno vicina alla verità, né inferiore; aveva un suo fondamento scientifico e pertanto andava giudicata secondo le sue proprie leggi.

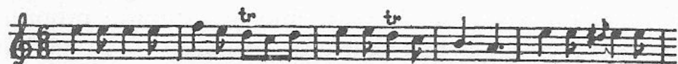
Nel frattempo, William Jones, un giudice dell'Alta Corte inglese di Calcutta, aveva scritto nel 1784 *On the Musical Modes of the Hindoos*, del quale uscì nel 1802 una traduzione tedesca di F. H. von Dalberg, con il titolo più generico di *Über die Musik der Indier* [Sulla musica degli Indù]. Dalberg aggiunse al testo originale un'appendice contenente molti esempi musicali oltre l'unica melodia che Jones aveva trascritto. Ma quando questi cita il primo raccoglitore, un musicista inglese che viveva in India, dicendo che aveva avuto grosse difficoltà nel trascrivere le melodie indigene in un "tempo" (intendendo un ritmo) regolare (!), ci è difficile accettarle senza qualche riserva e un po' di diffidenza. Effettivamente il modo in cui fu condotta la "regolarizzazione" si può scorgere dalla chiara notazione di una preghiera infantile udita a Malabar, nel Sud-ovest indiano. Il medesimo brano, o almeno una variante analoga, registrato più tardi su un cilindro Edison, raggiunse chissà come gli Archivi Fonografici di Berlino e venne pubblicato nel 1904.[15] L'originale registrato è cantato, come molti canti infantili dell'India, nel tipico, affascinante ritmo *triputa* con sette tempi, ovvero 4+3, per ciascuna misura.

ESEMPIO 1



Ma era una medicina troppo forte per il buon musicista inglese. E così, nella sua versione "regolarizzata", lo trascrisse trasformandolo in un convenzionale e zoppicante tempo di sei ottavi.

ESEMPIO 2



Non è il caso di ripercorrere tutti i successivi tentativi compiuti nel diciannovesimo secolo; quest'opera non vuole essere una bibliografia. Basti dire che la musicologia esotica, nel suo stadio primitivo, copriva quasi tutte le civiltà più evolute dell'Oriente, e che molti degli studi pubblicati in quei decenni sono divenuti dei classici.

Qualunque fosse il loro valore, tutti questi studi avevano una caratteristica simile: i timbri elusivi della musica cinese e giapponese, gli schemi melodici e ritmici dell'India e dei paesi islamici, le filosofie musicali e i sistemi cosmo-musicologici di tutto l'Oriente, in breve, ogni elemento teorico che potesse rintracciarsi nelle scritture degli indigeni veniva presentato ai lettori occidentali come una prova del fatto che la musica orientale era un'arte dai seri fondamenti scientifici e degna degli studi più accurati. Anche gli strumenti musicali erano descritti dettagliatamente e interpretati in saggi e opere innumerevoli.

Ma l'argomento vero e proprio, cioè la musica, sovente rimaneva trascurato.

La svolta decisiva avvenne negli anni intorno al 1880. La tesi dottorale di Baker sulla musica degli Indiani del Nordamerica (1882)[16] faceva della musica primitiva, con tutto il complesso di riferimenti ad essa connessi, un argomento accademico; e già due anni dopo, in un'importante rassegna di scienze musicali, il viennese Guido Adler riconosceva alla *Musikologie* – cioè alla moderna etnomusicologia – la natura di disciplina ausiliaria nuova e "molto interessante".[17] L'anno seguente, a Lipsia, Carl Stumpf pubblicò uno studio eccellente sui canti degli Indiani Bellacoola.[18] Nei primi anni novanta, Hagen scrisse un'altra tesi di dottorato, questa volta sugli indigeni del Pacifico;[19] l'anno dopo, Richard Wallaschek pubblicò la prima opera complessiva sulla musica primitiva.[20]

Mentre in Germania la nuova disciplina musicologica era elevata a dignità accademica, in Inghilterra e negli Stati Uniti essa raggiunse un grado di esattezza ancora ignoto in Europa.

Il primo fu, nell'ordine, l'inglese Alexander John Ellis (1814-1890). Studioso prolifico e versatile, lungi dall'essere un musicista egli concentrò la sua attenzione principalmente sulla riforma fonetica e sillabica. Nel corso della sua ricerca, raggiunse una profonda conoscenza dell'acustica e della psicologia dell'udito, giungendo così a misurarsi con il problema affascinante delle

scale musicali esotiche e dei loro passaggi inconsueti. Ellis aveva la fortuna, si potrebbe dire, di essere privo di orecchio musicale ed evitava così l'ingenuo errore di fare affidamento su di un senso tanto poco sicuro. Egli si servì invece della matematica per escogitare un ingegnoso sistema di calcolo fondato sui *cents*, cioè i centesimi di un semitono temperato. I dettagli del suo sistema saranno esposti nel paragrafo che segue, ma il succo è questo: i rapporti incerti con cui fino a quel tempo si esprimeva l'intervallo tra due note, con l'aiuto dei logaritmi sono trasformati in cifre chiare, semplici da usare e da indicare graficamente. Veniva così eliminato l'effetto di autosuggestione che influenzava l'udito del musicista occidentale; la valutazione arbitraria degli intervalli lasciava il posto alla precisione matematica.

Questo metodo destinato a fare epoca, fu pubblicato per la prima volta da Ellis nel suo *Tonometrical Observations on Some Existing Non-Harmonic Scales*, un saggio che venne stampato prima nei "Proceedings of the Royal Society" (1884), e poi ristampato l'anno seguente nel "Journal of the Society of Arts" sotto il titolo semplificato di *On the Musical Scales of Various Nations*.[21] "La conclusione – secondo le sue stesse parole – è che la scala musicale non è unica, non è 'naturale', e neppure si fonda necessariamente sulle leggi della costituzione del suono musicale comprese ed esposte in modo brillante da Helmholtz, ma invece esistono scale molto diversificate, molto artificiali e soggette a variazioni capricciose."

La comprensione di questo nuovo dato fu il passo decisivo con il quale si abbandonarono i criteri che l'Occidente dava per scontati.

Mentre Ellis forniva così alla musicologia un fondamento matematico e uno strumento teorico di altissima precisione, un altro uomo metteva a punto, sebbene inconsapevolmente, uno strumento pratico il cui valore illimitato è troppo noto per sottolinearlo ancora. Thomas Edison aveva iniziato all'età di trent'anni, nel 1877, a trasformare le vibrazioni della voce umana in curve incise nella cera che ricopriva un cilindro rotante. Da principio i suoni erano confusi, aspri e gracchianti; ma si trattava di un'invenzione rivoluzionaria. Il suono, con tutte le sue inflessioni e i suoi timbri individuali, si poteva ormai registrare, riprodurre e conservare per le generazioni successive; il corrispondente acustico della fotografia era divenuto realtà.

Il cammino della musica esotica incontrò quello del fono-

grafo di Edison nel 1889, quando il dottor Jesse Walter Fewkes (1850-1930), l'eminente antropologo divenuto poi direttore dell'U. S. Bureau of Ethnology, si servì dell'apparecchio per uno studio sui Passamaquoddy, che condusse nelle riserve del Maine, e l'anno dopo per una ricerca sugli Zuñi nel Nuovo Messico. Fewkes trasmise il materiale raccolto a Benjamin Ives Gilman (1852-1933) di Harvard, il quale fu più tardi il segretario del Museo di Belle Arti di Boston. Questi trascrisse i canti Zuñi incisi sui cilindri e stampò le melodie secondo la notazione occidentale nel primo volume del "Journal of American Archaeology and Ethnology" (1891). Due anni dopo, il filosofo e psicologo tedesco Carl Stumpf menzionava l'opera di Gilman nel "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", e riproduceva quelle trascrizioni.[22] Così, questo nuovo ramo del sapere si affermò sia in Europa sia negli Stati Uniti, sia nella letteratura etnologica sia in quella musicologica.

Tra l'altro, le trascrizioni di Gilman andavano al di là delle sottigliezze dei *cents* di Ellis, elaborate in funzione della musica, contenente una nozione di scala, delle civiltà più evolute dell'Oriente, ma non adatte per le intonazioni sfuggenti delle melodie primitive. Le deviazioni rispetto al sistema occidentale erano tutt'al più indicate con l'aggiunta di un trattino in alto o in basso, a seconda che una nota fosse sensibilmente più alta o più bassa che sull'harmonium di cui Gilman si serviva per provare la trascrizione. Concordemente con un passo di *Sensation of Tone* di Helmholtz, Carl Stumpf scriveva: "Chi si metterebbe a spaccar legna con un rasoio?"

Doveva trascorrere ancora una generazione prima che fossero creati archivi fonografici in numerose città su entrambe le sponde dell'Atlantico (l'ordine cronologico adottato in quegli archivi non è rigoroso, dato che alcune fonti indicano la data di creazione di un archivio con tanto di curatore, assistente, tecnico e persino di bilancio, laddove altre si limitano a indicare l'anno in cui la registrazione originaria trovò posto in qualche museo di scienza, perlopiù soltanto per ammuffire e andar perduta nelle cantine).

Con questi archivi si intendeva raccogliere e conservare registrazioni su cilindro di melodie esotiche (e, successivamente, dischi e nastri), perché fossero reperibili al momento di intraprendere ricerche serie, e per incoraggiare l'impiego di apparecchi da registrazione nelle spedizioni scientifiche. Io stesso

sono stato testimone per anni di come, nel quartier generale del Phonogramm-Archiv di Berlino, Carl Stumpf e il suo discepolo Erich M. von Hornbostel persuadessero gli esploratori a portare con sé un registratore Edison, a registrare le canzoni che eventualmente avessero ascoltato nei villaggi indigeni, per riportarle in patria dove avrebbero potuto venire conservate, doppiate, immagazzinate, trascritte e analizzate. Il risultato superò ogni aspettativa. Gli etnologi divennero solleciti e abilissimi nell'opera di registrazione fonografica, e trasmisero all'"Archiv" un raccolto vastissimo su cui svolgere gli studi. Dozzine di opere tedesche di etnologia di quei tempi contengono capitoli specifici sulla musica, basati sul materiale raccolto e dispensato senza parsimonia da Hornbostel.

Un'attività paragonabile a questa, compreso anche il lavoro di archivio, ha luogo oggi in numerosi paesi, primi tra tutti gli Stati Uniti.[23]

Ma che nome dare a questo nuovo ramo del sapere?

I tedeschi in origine la chiamarono *Vergleichende Musikwissenschaft* [musicologia comparata], in analogia con la linguistica comparata; gli americani e gli inglesi li imitarono, chiamandola *comparative musicology*, i francesi *musicologie comparée*.

Ma questi nomi erano accettabili cinquanta o sessant'anni fa, quando le notizie che in proposito filtravano erano ancora scarse: una serie di rulli di Edison registrati presso qualche tribù indiana del Nordamerica, qualche melodia mongolica resa in modo alquanto dubbio, o la musica di una compagnia teatrale ambulante del Siam. Di questo gruppo di esempi eterogenei, parte di un materiale vastissimo e ancora sconosciuto, gli studiosi potevano soltanto servirsi per fare raffronti con il materiale in loro possesso, soppesando analogie e differenze.

Ma oggi la "musicologia comparata" ha perso ogni utilità. In realtà ogni ramo del sapere è una disciplina comparata; qualunque descrizione, sia in campo umanistico sia scientifico, tiene conto di somiglianze e divergenze. Persino nella storia della musica è impossibile studiare le Messe di Palestrina senza accostarle a quelle di Orlando di Lasso o di Tomás Luis Victoria, o ai mottetti dello stesso autore. Tutto il nostro pensiero è una forma di comparazione: parlare di un cielo azzurro vuol dire paragonarlo a un cielo grigio o rosso. Walter Wiora ha sen-

z'altro ragione quando sottolinea che la comparazione può denotare tutt'al più un metodo, ma non un ramo del sapere.[24]

Caduto in disuso il termine "musicologia comparata", gli esperti del campo cominciarono a parlare di "etnomusicologia", in tedesco *musikalische Völkerkunde*, in francese *ethnologie musicale*.[25] Tale termine è stato probabilmente usato per la prima volta nel 1950.[26] Secondo una risoluzione dell'American Society of Ethnomusicology esposta durante il Congresso di scienze antropologiche ed etnologiche di Filadelfia, nel settembre del 1956, il nome "etnomusicologia" si deve scrivere senza il trattino di separazione. Con o senza trattino, si tratta comunque di un termine poco maneggevole, il cui significato rimane oscuro a quanti non hanno neppure un'idea chiara di che cosa significhi musicologia senz'altra aggiunta. La *musikalische Völkerkunde* dei tedeschi e l'*ethnographie musicale* dei francesi sembrano voler sottolineare eccessivamente la parte del composto che ha a che fare con l'etnologia.

Perché di un composto si tratta, e non soltanto nel nome. Chi lavora in questo campo si trova a mezza via tra la musicologia e l'etnologia. Questo non va detto a suo disonore; non c'è bisogno di scorrere i bollettini di qualche università moderna per trovare termini simili: astrofisica, psicofisiologia, paleobotanica, e dozzine di composti del genere. Unendo l'etnologia alla musica, l'etnomusicologo, come da parte loro l'astrofisico e gli altri, tenta di spezzare i vincoli della separazione tra le discipline e mira alla loro riunificazione a un livello più alto.

3. *Il laboratorio dell'etnomusicologo*

L'attività dell'etnomusicologo si suddivide in due fasi successive: il lavoro sul campo e il lavoro a tavolino.

Il primo si svolge durante la permanenza dell'esploratore in un villaggio indigeno: sottolineo la parola "permanenza". Un turista non potrà mai compiere ciò che l'esploratore scientifico realizza durante settimane, mesi e persino anni.

Al contrario, a nulla serve condurre gli "indigeni" nelle nostre città per registrare la loro musica in studi commerciali o laboratori universitari. Di regola si trovano a disagio in un ambiente estraneo, e raramente riescono a rendere quelle particolarità che rivelano in un ambiente familiare, tra gente della loro stessa tribù e nelle circostanze alle quali i loro canti si adattano

realmente. Spesso gli indigeni rifiutano, molto giustamente, di cantare un canto nuziale senza un vero matrimonio, o una nenia funebre quando non vi è un defunto.[27] Sarebbe per loro una frivola profanazione, così come in Occidente lo sarebbe (eccettuato il teatro) simulare un matrimonio, una veglia funebre o un funerale a beneficio esclusivo dei fotografi. Persino in una civiltà evoluta come quella indiana si osserva l'unità più profonda tra la musica e la vita: certi schemi melodici sono riservati a certe ore particolari del giorno e non possono essere spostati ad altro momento nell'interesse di un concerto o di una seduta di registrazione. *L'art pour l'art* o, meglio, la musica per la musica, non ha senso nel mondo primitivo; e non è neppure immaginabile in una parte considerevole dell'Oriente evoluto. Il canto è un elemento essenziale e inseparabile della vita primitiva, e non può venire isolato dalle circostanze che ne costituiscono la causa, il significato e la ragion d'essere.

Certamente è superfluo sottolineare che il cantante che è stato, per usare un eufemismo, "acculturato" mediante il servizio di leva, il commercio con i mercanti bianchi, o lavorando nei porti, nelle miniere o nelle fabbriche, ha ben poco valore, a meno che il ricercatore sia più interessato al mutamento dinamico e alla decadenza della musica propria di quella civiltà, che alle sue forme tradizionali.

È impossibile prevedere quale sarà l'accoglienza nel villaggio indigeno, quali le peripezie e i loro esiti: molto dipende dalle conoscenze e dalla buona volontà della guida e dell'interprete. Generalmente esistono nell'antropologia e nella musicologia le stesse difficoltà, sulle quali chi è interessato può consultare la relazione di M. J. Herskovits, un esploratore di lunga esperienza.[28]

Suggerisco inoltre la lettura delle esperienze musicali di Frances Densmore tra gli Indiani d'America.[29] Ma, con tutta l'ammirazione per la sua opera instancabile e rigorosa, ho un'obiezione da fare su uno dei suoi princìpi, che ritengo alquanto pericoloso e inammissibile: l'autrice chiede infatti ai cantanti di "cantare in tono uniforme, evitando urla e altri suoni abituali ai cantanti indiani. La registrazione – dice la Densmore – non dev'essere realistica, ma deve tendere a preservare la melodia vera e propria". Un'affermazione temeraria. Che cos'è la "melodia vera e propria"? Certamente non una serie astratta di note, spogliata di tutte le sue caratteristiche. Chiunque sia esperto di

canti popolari europei e di musica primitiva conosce l'importanza, il ruolo indispensabile, la forza espressiva talvolta misteriosa delle grida spezzate, siano esse invocazioni magiche rivolte a un demone o semplicemente manifestazioni di una vitalità traboccante. Che senso ha perfezionare le tecniche più evolute di registrazione e trascurare al tempo stesso una resa fedele, realistica, scevra da ritocchi e distorsioni?

L'esploratore musicologico si imbatterà in tutte le sfumature comprese tra due estremi, e cioè tra un desiderio sconfinato di dimostrare abilità musicale, pieno di slancio e di orgoglio, e una ritrosia invincibile nell'eseguire un canto sacro o un terrore mortale di perdere la propria personalità, come si sente nelle parole di quell'esquimese che, con grande schiettezza e semplicità, disse: "Le mie canzoni sono parte della mia anima, e se lo spirito che sta nella scatola magica dell'uomo bianco mi ruba l'anima, allora debbo morire."[30]

Può accadere di trovare un villaggio dove la gente ha già conosciuto il registratore durante una visita precedente, e un altro in cui esso è sconosciuto e dove le incomprensibili intenzioni dell'uomo bianco suscitano grande timore. Quando, nel 1907, M. Selenka compì un viaggio tra i Vedda, nell'interno di Ceylon, fu costretta a raccontare che "nella scatola era nascosto un uccellino che desiderava udirli cantare. Ma poteva udirli soltanto se si avvicinavano. Grazie all'intervento dell'interprete e alla sua gentile opera di persuasione, riuscii a far sedere tre di loro vicino al microfono".[31]

Oggi le cose sono notevolmente più semplici, non soltanto perché le tecniche di registrazione sono più conosciute e non c'è bisogno di inventare storie di uccellini curiosi, ma anche perché il registratore stesso è cambiato. La fonografia moderna rende più agevole l'uso, sia dal punto di vista tecnico sia da quello delle possibilità psicologiche:[32] analogamente, il fotografo scatta oggi la foto all'insaputa del soggetto che può rilassarsi, anziché assumere pose rigide, innaturali come davanti a uno di quei vecchi apparecchi coperti dal panno nero.

È scomparso il vecchio microfono o "imbuto ricevitore" che non si poteva allontanare neanche un poco; il fonografo Edison portatile del 1877 con il cavalletto a molla e i rulli fragili e difficili da conservare ha ceduto il passo al più pesante "grammofono" di Emil Berliner, con i suoi dischi di gommalacca, brevettato nel 1887; poi agli apparecchi elettrici dotati di mi-

crofoni leggeri e mobili, che si possono portare dappertutto e persino nascondere alla vista di chi canta (1925); in seguito all'apparecchio microsolco a lunga registrazione introdotto nel 1948 da Peter C. Goldmark; infine, ai registratori a nastro magnetico di oggi. Creato dall'inventore danese Valdemar Poulsen già nel 1898, il nastro, dopo una carriera alquanto discontinua, offre oggi a chi lavora in questo campo i vantaggi della trasportabilità e della maneggevolezza, di una resa eccellente e di una capacità praticamente illimitata di registrazione ininterrotta, oltre a un numero altrettanto illimitato di ripetizioni che non causano deterioramenti di sorta.[33] Nel 1955, un distributore di New York presentò un "disco-nastro a solchi", elaborato a Colonia, che si diceva potesse riprodurre ininterrottamente per otto ore la musica registrata su tre miglia di banda sonora del diametro di un millesimo di pollice.[34]

La fonografia, che si serva di rulli, dischi, nastri o di bobine, è ormai indispensabile a chi lavora nel campo musicale. Sono passati i tempi in cui i musicisti (e anche i non-musicisti) facevano orgogliosamente affidamento sul loro orecchio più o meno esercitato. L'amara esperienza ci ha insegnato quanto poco sicuri siano i sensi umani, e quanto siano influenzati dai pregiudizi, come sia facile proiettare in uno stile musicale totalmente estraneo i gradi melodici temperati e i ritmi uniformi della tradizione occidentale, e, di conseguenza, quanto sia limitato il valore documentario di impressioni impossibili da verificare. Un eminente antropologo dichiara: "L'udire la musica così come il produrla sono soggetti a quei condizionamenti quasi indefinibili che costituiscono la nostra acculturazione musicale."[35]

Tuttavia, anche in condizioni favorevoli l'orecchio non è sempre confacente alle aspettative. Per quanto un ascoltatore sia addestrato ad analizzare tipi musicali sconosciuti, viene spesso scoraggiato dalle difficoltà che rappresentano i gradi melodici diversi da quelli propri del nostro sistema temperato, o da ritmi e controritmi che lo confondono.

Il primo fattore che ho menzionato – "i gradi melodici diversi da quelli del sistema temperato cui siamo abituati" – pone l'etnomusicologo di fronte a due problemi essenziali: come misurare e come esprimere quei gradi con criteri più esatti di quelli contenuti nell'espressione: "Un po' più (o un po' meno) di un tono." Per questo è necessario ricorrere all'aiuto di un

mezzo meccanico. Ma, almeno nel lavoro sul campo, lo strumento dovrebbe essere, secondo le parole di Jaap Kunst,

facilmente trasportabile, costruito in modo da richiedere procedure poco complesse, e in grado di resistere agli strapazzi. Inoltre – aggiunge Kunst – dovrebbe non essere troppo costoso da acquistare e da mantenere; di regola i musicologi non dimostrano grandi qualità come possessori di beni terreni, e tra loro pochissimi hanno il privilegio di ricevere un'assistenza finanziaria adeguata da istituzioni scientifiche o da privati interessati al loro lavoro.[36]

La misurazione dei suoni si può effettuare sia con tecniche acustiche sia con tecniche visive.

Le vecchie tecniche acustiche, in generale, sono sufficienti per le esigenze meno complesse della musica primitiva, ma difficilmente giungono al livello delle raffinatezze della musica orientale. Esse si fondano sul raffronto tra le note percepite con l'udito e un "modello" sonoro che abbia persistenza e gradazione sufficienti a consentire le misurazioni. Helmholtz usò una serie di risuonatori sferici di ottone; Ellis si servì di una batteria di diapason. Stumpf e Hornbostel si servirono del *Tonmesser* di Appun, cioè una sorta di harmonium con numerose canne a breve distanza intervallare ma senza veri e propri tasti; e von Hornbostel mise poi a punto un piccolo *Reisetonometer* [sonometro portatile] per il lavoro sul campo. Si trattava di un'unica canna dotata di un filo per regolare l'intonazione, azionato da un quadrante il quale indicava la frequenza, a seconda che la lancetta rotante spostasse il filo in su o in giù lungo la canna; in questo modo la canna veniva ad avere la stessa tonalità della nota da misurare. Jaap Kunst resta fedele al suo monastico monocordo, una stretta cassa di risonanza dalla superficie graduata e dotata di un ponte mobile regolato da una corda metallica. Basta accordare l'estremità libera sulla nota di un diapason, e poi qualsiasi suono riprodotto dal fonografo (o la sua ottava) può venire ripetuto sul monocordo spostando il ponticello su una posizione tale per cui, a orecchio, si possa con sufficiente certezza determinare che le due note, quella della corda e quella del fonografo, sono identiche. La gradazione della superficie permette una misurazione approssimativa e in molti casi sufficiente, eccetto quando il ponticello è spostato troppo vicino all'estremità fissa della corda. Un altro inconveniente è rappresentato dal

fatto che il suono risulta come pizzicato e viene prodotto in modo troppo brusco.

Tutte queste tecniche acustiche sono però approssimative per molti aspetti. In primo luogo, è l'orecchio che decide quando la nota da misurare e quella che serve di campione sono identiche tra loro. In secondo luogo, le distanze tra campione e campione sono in genere così grandi sullo strumento di misurazione che la nota da misurare viene a trovarsi tra due di essi, in un punto che è per necessità lasciato alla nostra valutazione. In molti casi, poi, il metodo acustico ha come base per la misurazione soltanto un'ottava, e raramente raggiunge l'intera gamma delle voci maschili e femminili e degli strumenti che dobbiamo misurare. La soluzione sta nella trasposizione di una o anche due ottave più in alto; ma poi la misurazione è affidata nuovamente al nostro orecchio, in verità ben poco adeguato.

I metodi visivi sono in definitiva più esatti, particolarmente quelli che si basano sull'elettronica moderna. Gli apparecchi di cui si fa più uso al giorno d'oggi sono gli oscilloscopi, gli stroboscopi e il calcolatore elettronico.

L'oscilloscopio non tiene conto del suono in quanto fenomeno uditivo, e rende visibili e misurabili le onde sonore od oscillazioni, consentendo poi la riproduzione fotografica sia delle singole note sia delle melodie. Nel caso di registrazioni fotografiche si parla di fotofonografia.[37]

La scrittura oscilloscopica è stata di recente assai perfezionata, soprattutto per opera di Olav Gurvin dell'Università di Oslo.[38] Negli Stati Uniti, Charles Seeger di Santa Barbara (California), in collaborazione con V. C. Anders di San Diego sta mettendo a punto un oscillografo che non richiede né procedure complesse né calcoli matematici. Una puntina riscaldata disegna le onde sulla superficie di un foglio in plastica speciale della larghezza di 63,5 millimetri. Il tracciato della puntina consente la lettura istantanea di tutte le note di una melodia priva di accompagnamento, del suo ritmo esatto, dei cambiamenti impercettibili di un vibrato e inoltre di tutte le più sottili variazioni di velocità.[39]

A differenza dell'oscilloscopio, lo stroboscopio si compone essenzialmente di un disco diviso in settori alternativamente bianchi e neri. Regolato da un quadrante, il disco è sensibile a una luce azionata dalla sorgente sonora. Quando i settori o

"raggi" sembrano fermi, il quadrante indica esattamente la frequenza del suono esterno. Quando sembra che i raggi si muovano in senso orario, il suono esterno è più alto dello standard interno; quando invece si muovono in senso antiorario, è più basso.[40]

Il calcolatore elettronico è probabilmente il più comodo da usare nella misurazione di singole note. Esso converte i fenomeni acustici in fenomeni elettrici, cosicché ad ogni suono corrisponde la sua esatta frequenza espressa in cifre, fino oltre i suoni udibili, da un ciclo al secondo a 120000 cicli.[41]

Un orecchio adeguatamente esercitato è indispensabile nella seconda fase, cioè quando l'etnomusicologo, seduto in casa sua, studia il materiale raccolto sul campo, per renderlo poi accessibile ai lettori che non hanno mai udito l'originale. Mentre il registratore riproduce i brani incisi, egli tenta di afferrarne l'immagine tonale. Qui l'orecchio non è impegnato nell'attività confusa e scoraggiante cui è costretto colui che non ha effettuato la registrazione, obbligato, ad esempio, a seguire un ritmo impossibile per non perdere una nota, a soppesare il passaggio ascoltato trascrivendolo freneticamente mentre il cantante è già andato avanti, con gli inevitabili insuccessi che si verificano in questi casi. È di enorme aiuto poter riascoltare il brano ogniqualvolta è necessario, ripetendo un pezzo o una frase che ci è sfuggita fin quando siamo in grado di trascriverli nella notazione occidentale; si unisce così il vantaggio di uno studio condotto a proprio agio con l'esigenza di un controllo accurato. Ma anche chi studia un brano già trascritto ha bisogno di un grandissimo controllo. Infatti le trascrizioni sono troppo soggettive per essere accettate acriticamente, e ogniqualvolta è possibile dovrebbero essere confrontate con l'originale fonografico.

Ma anche queste apparecchiature pongono grosse questioni. Per quanto siano perfette e indispensabili, servono a un unico scopo: la misurazione fedele dei costituenti della melodia che il fonografo riproduce. Ma anche la valutazione più precisa della tonalità e del metro non ha che un valore limitato. Persino i canti più semplici dei più antichi popoli primitivi sono ben più di una vuota sequenza di note e lunghezze. In effetti, meno un canto è complesso, meno i nostri calcoli si possono basare su

singole note o lunghezze, perché queste, se usate in modo consapevole, appartengono alla musica sistematica: per esempio, le note "blues" del jazz e di tipi analoghi di musica.

Il compito essenziale del ricercatore è l'organizzazione, l'analisi e l'interpretazione del materiale grezzo fornito dal registratore; esso richiede un'opera di raggruppamento, di suddivisione in frasi e di punteggiatura. Questo, qualunque sia la capacità di precisione degli apparecchi, è il compito più gravoso del musicista, certo non di un musicista che faccia affidamento in modo arrogante su un'educazione esclusivamente occidentale o, peggio ancora, sul proprio "istinto infallibile" (perché questo è prerogativa degli animali e non degli uomini). Soltanto chi conosce i trabocchetti che si celano nelle abitudini occidentali, e ha imparato a evitarli, sa far fronte a un lavoro tanto complesso e delicato, e ha qualche speranza di render giustizia alla musica orientale e primitiva.

Ma anche chi risponde a questi requisiti è ben lontano dall'essere infallibile. Quando paragoniamo un originale fonografico con una trascrizione fatta da altri, il più delle volte ci troviamo in disaccordo. Non è necessariamente un fatto di orecchio più fino, ma piuttosto di facoltà analitiche del cervello, allo stesso modo che due pittori ugualmente abili, o anche due fotografi, potrebbero cogliere lo stesso modello in maniere diverse. In realtà, anche una trascrizione fatta da noi può sembrarci poco soddisfacente quando la riprendiamo in mano il giorno dopo. Non saranno mai sufficienti le raccomandazioni fatte allo studente affinché non prenda por oro colato le trascrizioni stampate.[42]

Il secondo problema, cioè come esprimere gradi differenti da quelli del nostro sistema ben temperato, gravita attorno ai numeri, alle frazioni, alle divisioni e ai logaritmi. Le note che udiamo differiscono tra di loro unicamente per una qualità fattuale, fisica: la frequenza delle vibrazioni o, in altre parole, come oggi viene spiegata, la somma delle oscillazioni che compie la corda di uno strumento – o di qualunque altro oggetto in grado di produrre un suono – in un secondo. Perciò i nostri diapason, quando rendono un *la'* normale, vibrano 440 volte al secondo: 440 volte avanti e 440 indietro. Questa cosiddetta frequenza è in ogni caso la misura unica e imprescindibile di una singola nota.

È più complicato descrivere il grado, cioè la distanza o intervallo tra due note (grado, distanza o intervallo dal punto di vista psicologico non sono identici, ma qui possiamo permetterci di trascurare la differenza). Per esprimere tale intervallo in cifre, non dobbiamo fare la differenza, ma il rapporto tra le due frequenze. Quando una delle due note vibra 440 volte al secondo, e l'altra 330 volte, il loro intervallo è 440:330, o 4:3.

Ma non sempre i rapporti sono così semplici. Poniamo che le due note abbiano 435 e 391½ vibrazioni, rispettivamente; avremo allora una frazione impossibile da rappresentare graficamente, scomoda e irriducibile. Se compariamo questa frazione con un'altra ricavata dal grado immediatamente prossimo – 391½:348 – dall'aspetto ostico dei due rapporti non riusciremo (e in effetti sarebbe impossibile) a renderci conto che entrambe esprimono esattamente la stessa differenza di un tono. Essi differiscono nei numeri che li costituiscono, in quanto esprimono le relazioni accidentali tra *la'*, *sol'* e *fa'*, ma non indicano le misure generali di due toni che in fondo sono gli stessi, qualunque sia la nota della gamma udibile dalla quale si parte. È una situazione altrettanto abnorme, come se esprimessimo la distanza tra Boston e New York, e tra New York e Washington, con rapporti diversi e complicati anziché leggere semplicemente il chilometraggio sulla carta stradale o su un orario.

È evidente che, per stabilire questo "chilometraggio" musicale, sono necessarie due cose: 1) esprimere distanze simili mediante numeri identici, senza considerare timbri e frequenze; 2) raffigurarle in modo che i numeri, rigidamente inseriti in un quadro di standard fissati, come su un grafico, forniscano immediatamente un'immagine chiara della misura che si sta ricercando.

L'unico modo per soddisfare queste esigenze è trasformare la frequenza in un logaritmo. Tale trasformazione implica automaticamente una trasformazione della scomoda divisione iniziale in una semplice sottrazione: $\log(x:y) = \log x - \log y$. Con un'operazione elementare questa sottrazione può essere espressa da un unico numero; si realizza così il primo dei due requisiti: "esprimere distanze simili mediante numeri identici, senza considerare intonazioni e frequenze". Tale numero è il logaritmo dell'intervallo in questione, o $\log i$.

La seconda esigenza, quella di "raffigurare le distanze in

modo che i numeri, rigidamente inseriti in un quadro di standard fissati, forniscano immediatamente un'immagine chiara della misura che si sta ricercando", è stata soddisfatta dal sistema logaritmico dei *savarts*, messo a punto dal francese Félix Savart (1791-1841). Un *savart* equivale a 3,99 *cents*, arrotondati a 4, e il semitono è espresso da 25 *savart* e 100 *cents*.

Quanto segue è un'esposizione del principio di Ellis. Tutte le possibili sfumature di altezza sono contenute in un'ottava, che ha il rapporto di frequenza di 2 : 1 o, in breve, di 2. Un'ottava contiene, secondo il nostro sistema "ben temperato", dodici semitoni uguali, ciascuno dei quali, in termini matematici, equivale alla radice dodicesima di 2. Nel sistema inventato da Ellis, ogni semitono è diviso in 100 *cents*, e tutta l'ottava di conseguenza è suddivisa in 1200 *cents*. Perciò:

un semitono ha	100 *cents*
un tono ha	200 *cents*
una terza minore ha	300 *cents*
una terza maggiore ha	400 *cents*
una quarta ha	500 *cents*
un tritono ha	600 *cents*
una quinta ha	700 *cents*
una sesta minore ha	800 *cents*
una sesta maggiore ha	900 *cents*
una settima minore ha	1000 *cents*
una settima maggiore ha	1100 *cents*
un'ottava ha	1200 *cents*

Per abbreviare la nostra escursione nel temibile campo della matematica, abbandoniamo ora l'aspetto teorico per ricercarne l'applicazione pratica. Ecco dunque cosa fare per calcolare i *cents* che compongono una distanza o intervallo.

1) Ricerchiamo le frequenze delle due note seguendo uno dei due metodi già descritti in questa sezione dell'opera: monocordo, tonometri, stroboscopio, fotofonografia, oscillografia, calcolo elettronico.

2) Ricerchiamo i due logaritmi e la loro differenza, o log *i*.

3) Questo log *i* è facilmente trasformabile in *cents* con l'aiuto della seguente tabella:

cents	*log*	*cents*	*log*	*cents*	*log*
1	0,00025	10	0,0025	100	0,025
2	0,00050	20	0,0050	200	0,050
3	0,00075	30	0,0075	300	0,075
4	0,00100	40	0,0100	400	0,100
5	0,00125	50	0,0125	500	0,125
6	0,00151	60	0,0151	600	0,151
7	0,00176	70	0,0176	700	0,176
8	0,00201	80	0,0201	800	0,201
9	0,00226	90	0,0226	900	0,226
				1000	0,251
				1100	0,276
				1200	0,301

Un esempio: poniamo che il log *i* sia 0,12461; siamo vicini a 0,125 e quindi a 500 *cents*, cioè l'equivalente di una quarta nel sistema temperato. Se esigiamo la precisione assoluta, possiamo aggiungere le due colonne di logaritmi e *cents*:

log	*cents*
0,100	400
0,0226	90
0,00201	8

che ci danno nuovamente il 0,12461 di log *i* e il corrispondente numero di 498 *cents*, simbolo numerico esatto della quarta.

Erich M. von Hornbostel[43] ha messo a punto altre procedure per abbreviare il calcolo, in collaborazione con R.W. Young[44] e Heinrich Husmann.[45]

Se non si ha a disposizione una tavola dei logaritmi, si può aggirare il problema con l'aiuto di un numero ausiliario e di quattro operazioni aritmetiche, cioè la sottrazione, la moltiplicazione, l'addizione e la divisione. Non è necessario riassumere queste scomode operazioni, già descritte in opere precedenti,[46] tanto più che esse, nel frattempo, sono state superate grazie allo strumento meccanico detto *regolo musicale*.

Il regolo musicale, elaborato da Marcus Reiner, professore al Technion di Haifa, in Israele, nel 1949, con la collaborazione musicale di Edith Gerson-Kiwi, di Gerusalemme, è costruito come un regolo normale, nel quale due scale di dodici centimetri l'una si spostano l'una lungo l'altra. La scala di sinistra rappresenta l'ottava ben temperata *do'-do"*, da 264 cicli a 528

cicli (ciclo = doppia vibrazione o frequenza); linee di divisione continue la dividono in settori di dieci cicli l'uno, e altre quattro linee, discontinue stavolta, poste ognuna tra due linee continue, suddividono lo spazio tra di esse in parti di due cicli ciascuna. Ad ogni modo, le distanze che intercorrono tra le due linee non sono uguali tra loro come nei termometri, ma divengono progressivamente più brevi. La ragione è evidente: le differenze tra i due numeri di frequenza di ogni intervallo trasposto in alto aumentano in progressione; se si raffrontano le distanze di un tono intero *do'-re'*, e, un'ottava più in alto, *do''-re''*, il risultato è:

do' ha	297 vibr.	*do''* ha	594 vibr.
re' ha	264 vibr.	*re''* ha	528 vibr.
diff.:	33 vibr.	diff.:	68 vibr.

Nei numeri di frequenza, la distanza all'ottava superiore è doppia; ma per l'orecchio musicale, e anche nel sistema dei *cents*, è esattamente la stessa. L'unica soluzione consiste pertanto nel ridurre progressivamente gli spazi tra linea e linea secondo lo stesso rapporto in cui i numeri delle vibrazioni crescono e vengono a differire tra loro. Nel nostro esempio, lo spazio tra *do''* e *re''* sul regolo musicale è la metà dello spazio tra *do'* e *re'* (in realtà *re''* non è neppure compreso nel regolo). Tutti gli spazi vanno quindi diminuendo in progressione verso l'alto.

La scala di destra è lunga dodici centimetri, esattamente come l'altra. Ma poiché raffigura l'ottava fissa di 1200 *cents* (o *ellis*, come li chiamano i due studiosi israeliani), la lunghezza è suddivisa da linee continue in centimetri, ciascuno dei quali comprende i cento *cents* di un semitono, e da linee discontinue, ogni centimetro è diviso a sua volta in dieci gradi di dieci *cents* ciascuno. Per trasformare una distanza in *cents* il misuratore deve soltanto spostare la scala dei *cents* fin quando la sua linea di base si ferma esattamente di fronte al numero di frequenza della nota più alta. Nel caso che una o entrambe le note superino la gamma dell'ottava *do'-do''*, occorre eseguire un'ulteriore operazione: per l'ottava superiore, i cicli sul lato sinistro debbono essere moltiplicati per 2, e il numero dei *cents* va sommato a 1200; per l'ottava inferiore, i cicli debbono essere divisi per 2, e dai *cents* bisogna sottrarre il numero 1200.

L'approssimazione così ottenuta è sufficiente a tutti gli scopi pratici. Per la precisione teorica si può facilmente costruire un

regolo musicale più grande, ad esempio di 24 centimetri, e accrescere il numero delle suddivisioni di Reiner su entrambe le scale.

Fritz Bose, tre anni dopo Reiner, costruì un altro "nomografo"[47] quasi identico. Anziché un regolo scorrevole, questo si avvale di un regolo a parte suddiviso in millimetri, posto accanto alla scala di vibrazione logaritmica, il che è praticamente la stessa cosa. Per di più, qui le vibrazioni sono segnate procedendo di cinque in cinque cicli, a differenza della più precisa suddivisione del regolo di Reiner che va di due in due cicli.

Nonostante la raffinatezza di tutte queste tecniche, siamo ancora ben lontani dal trascrivere fedelmente l'impressione fuggevole ricevuta dal nostro orecchio in un'impressione durevole che colpisca l'occhio. Le ragioni di ciò sono evidenti. In primo luogo, la musica orientale non ha nulla a che vedere con le composizioni fatte soltanto con carta e penna. I compositori infatti creano le loro melodie canticchiandole e strimpellandole distrattamente, e persino dopo aver perfezionato i passaggi più complicati, difficilmente arrivano a fissare una versione definitiva. Quando suonano in pubblico, non sono costretti ad attenersi a un vero e proprio testo stampato, a un *Urtext*, perché una cosa del genere non ha senso. Il momento della produzione è fuso con il momento della riproduzione in un'unità meravigliosa; la forma chiara, definita mentalmente e l'impulso momentaneo e indefinito raggiungono un perfetto equilibrio. La notazione distruggerebbe tale equilibrio a tutto vantaggio della finalità, un fattore estraneo, questo, che annullerebbe la potenzialità della melodia che fluisce in libertà, a beneficio esclusivo di una piatta impersonalità. Sebbene esistano alcuni sistemi originari di notazione nei paesi di civiltà più evoluta, in India come nell'Estremo Oriente e nel mondo dell'Islam, si tratta di sistemi molto semplici e vaghi, che servono più a ricordare una melodia che non alla sua esecuzione o al suo studio. I simboli di cui si compongono sono tratti dall'alfabeto o da gesti descrittivi come i "neumi" del Medioevo, oppure sono guide alla digitazione, come le "tabulature" strumentali, o segni convenzionali che designano determinati gruppi di note: in tutti i casi essi servono a rendere perlopiù soltanto una melodia priva di vita.

Quel che è peggio è che le note che usiamo, con i quattro o cinque righi e gli spazi tra di essi, sono designati per un

determinato tipo di diatonia, e per le corrispondenti alternanze di gradi e semigradi. Più precisamente, in origine erano destinate a esprimere le successioni di terze di tipo europeo, con i loro infissi, come ad esempio *do-re-mi-fa-sol-la-si*, oppure *re-mi-fa-sol-la-si-do*, che analizzeremo più avanti.

Leggendo la musica orientale trascritta sul pentagramma occidentale si ha un'idea altrettanto erronea che leggendo la poesia orientale traslitterata nell'alfabeto di ventisei lettere e senza un apparato "diacritico" di trattini, tildi, puntini e uncini. Il pentagramma e i suoi spazi inducono fatalmente il lettore a idee errate. Potremmo dire che le note di una melodia del Siam, che è priva di toni e semitoni, non può essere collocata in nessun modo sul pentagramma. Se la si costringe tra i cinque righi, si ingannerà il lettore con quarte, terze maggiori e terze minori perfette, o seconde maggiori o minori che non trovano nessuna corrispondenza con la realtà. Così, chi legge viene indotto anche a pensare che le melodie esotiche siano prive d'intonazione, cioè che l'Occidente ha ragione e l'Oriente sbaglia; ciò per il conflitto tra i righi che vede e che gli sono familiari, e i passaggi che ode e che gli sono ignoti. Per di più, il nostro sistema di scrittura non si presta a indicare le nasalizzazioni, i falsetti, i vibrati, i glissati e tutte le sfumature che, più ancora della struttura, sono tratti caratteristici dei diversi idiomi musicali non occidentali. Un lettore privo d'esperienza è costretto a decifrare questi idiomi come uno studente decifra un testo coranico dopo aver studiato la grammatica araba: e, come un arabo non sarebbe in grado di identificare la *sura*, così l'occidentale non riconosce lo stesso testo anche quando gli viene letto da una persona che parla quella stessa lingua.

Spronati da queste esigenze, Otto Abraham e Erich M. von Hornbostel pubblicarono nel 1909 *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien* [Suggerimenti per la trascrizione di melodie esotiche].[48]

Per buona parte si tratta di indicazioni che costituiscono un adattamento dei simboli più noti, quali le note, le code, le chiavi, le legature, i punti, alle esigenze specifiche della musica non occidentale. Tra i segni di nuova invenzione voglio qui ricordare soltanto *la corona rovesciata* che ricorre spesso nelle trascrizioni:

◡̇ indica l'abbreviamento di una nota, e
(◡̇) indica un minore abbreviamento di una nota.

Questi simboli si prestano a molte obiezioni. La corona è un ben noto simbolo di allungamento, tanto nella notazione corrente quanto in quella usata dagli etnomusicologi. Esso è nuovamente impiegato nella traslitterazione etnomusicologica, quando si intende indicare, in un modello scalare alla fine di una melodia, quali sono i gradi relativi di importanza e di frequenza delle sue singole note. In questo modello scalare, la nota più importante (secondo la frequenza, l'accento o la posizione finale) è riportata come una semibreve, la seconda per importanza come una minima, e così via. Introduciamo poi il segno di *corona* per designare un grado intermedio di importanza. Ora, invertire il simbolo inconfondibile di allungamento per indicare il suo contrario sarebbe un razionalismo altrettanto artificioso che servirsi di una croce capovolta per indicare le religioni non cristiane; la forma di un simbolo ha sui nostri occhi un'influenza molto maggiore che non la sua posizione. Tra l'altro, nella notazione corrente la corona si capovolge, in ogni caso, quando è posta al disotto della nota da allungare, senza per questo cambiare o invertire il suo significato. Si può forse usare uno stesso simbolo per due significati opposti?

D'altro canto le parentesi sono generalmente adottate come simboli di un "a-parte", ma non di una diminuzione. Infine, entrambi i segni riprodotti più sopra sono poco rappresentabili graficamente.

Pur se le indicazioni di Abraham e Hornbostel sono in complesso ancora valide, oggi preferiamo seguire i suggerimenti dei numerosi esperti riuniti a Ginevra nel luglio 1949 dagli Archives Internationales de Musique populaire, e poi ripresi da "C.I.A.P. Information" (Commission internationale des Arts populaires), NN. 15-16 (nov.-dic. 1949), e in "Documents du Conseil international de la Musique" (UNESCO) del 1950. Tra i simboli suggeriti allora vi sono freccette orientate verso l'alto o verso il basso, a seconda che si voglia alzare o abbassare la nota di un microtono; un arco con l'apertura rivolta verso il basso ("convesso") indica un leggero allungamento di una nota, e coll'apertura rivolta in alto ("concavo"), un leggero abbreviamento.

Molti studiosi hanno però abbandonato la notazione corrente su pentagramma, per sostituire i simboli scritti sul rigo con linee curve o spezzate in cui le ordinate indicano i toni e le ascisse la durata.[49] Questa tecnica di scrittura è designata per raffigurare la tendenza complessiva e il fluire di una melodia,

e presenta in alcuni casi dei vantaggi. Ma è troppo poco precisa e troppo difficile da rappresentare graficamente per essere adottata a esclusione di tutte le altre.

Se valutiamo i pro e i contro ci accorgiamo che anche il metodo più complesso non sarà perfettamente soddisfacente. Nessuna scrittura musicale sarà mai uno specchio fedele, così come nessuna trascrizione, fonetica o meno, può rendere l'idea del suono della lingua francese o inglese, o di qualunque altra, per chi non sia in grado di padroneggiarla. Persino la notazione che usiamo per la musica occidentale è spesso inadeguata da molti punti di vista. Lasciamo la soluzione di quest'ultimo problema agli instancabili riformatori che ancora esistono, e confortiamoci con l'idea che i rapidi progressi della fonografia renderanno superflui molti dei nostri simboli grafici, restituendo la musica all'orecchio, al quale in fondo essa è destinata.

Ma finché siamo costretti alla notazione di ciò che udiamo, è necessario sottolineare tre particolari.

1. Spesso trascrivere un pezzo esattamente nella chiave originale genera confusione ed è perfettamente inutile quando la sua tessitura richiede molti diesis e bemolle. Il canto indigeno non si rifà a un diapason, né dipende dal carattere "etico" di una certa tonalità. Un altro cantante probabilmente eseguirebbe lo stesso brano in una chiave differente. Perché imporre, a chi legge, il tono, del tutto casuale, di una melodia primitiva, quando una semplice trasposizione di un semitono lo libera dalla zavorra di segni accidentali completamente superflui? Le canzoni Zuñi raccolte da B. I. Gilman, con i loro sei diesis, sarebbero infinitamente più leggibili se, aumentando o diminuendo di un semitono, si limitassero a un unico diesis o un unico bemolle. Possiamo ampiamente assolvere al nostro compito di precisione di studiosi con la semplice aggiunta di una notazione: "originalmente più alto (o più basso) di un semitono".

Tale trasposizione, comunque, non dovrebbe mai superare il semitono. In caso contrario, le tessiture caratteristiche rischierebbero di perdersi e si avrebbe così una gamma completamente falsata. Chi conosce le preghiere misteriose e solenni dei lama tibetani, spesso imperniate su un *do* maggiore,[50] o anche i canti degli Indiani nel Nordamerica, in cui le voci femminili discendono sovente al *mi* maggiore o minore, saprà che una trasposizione di più di un semitono distorcerebbe il carattere proprio e il colore cupo di quelle musiche.[51] La notazione, se deve la-

sciare intatti i registri inferiori, in altri casi deve preservare, al contrario, tutto l'impatto degli acuti più elevati, come nella Transcaucasia orientale, dove un tenore dell'Azerbaigian è capace di cantare senza falsetto fino al *do''*, salendo fino al *mi''* della voce femminile,[52] mentre le donne del vicino Usbekistan arrivano con naturalezza fino al *si''*.[53]

È opportuno senz'altro fare eccezioni, quando molte melodie sono scritte l'una sotto l'altra, e trasposte alla stessa altezza per essere confrontate più facilmente tra di loro.

2. Evitare tutte le indicazioni di chiave che si richiamano a quelle della musica occidentale. Create per la tonalità nel senso armonico che ci è familiare, come *la* maggiore o *si* minore, esse inducono una concezione sciocca, errata e pericolosa nelle trascrizioni delle melodie primitive, che non hanno affatto quella tonalità. Basta fornire nella trascrizione l'indicazione dei pochi diesis o bemolle che non si vogliono ripetere continuamente nella notazione, ma nulla di più. Non bisogna credere che, se vi è soltanto un *do* diesis nel brano, si può liberamente aggiungere un *fa* diesis nella segnatura soltanto perché nella musica occidentale non si trova mai un *do* diesis senza un *fa* diesis. Si farebbe così un'aggiunta illogica e illecita, che serve unicamente a suggerire una delle nostre tonalità maggiori o minori, lontanissime dalle melodie primitive. Allo stesso modo, è inammissibile mettere un'indicazione di *fa* diesis all'inizio di ogni pentagramma, il che comporterebbe un *sol* maggiore o un *mi* minore, quando invece nella melodia non compare affatto un *fa* diesis.[54] Una procedura simile diventa addirittura suicida quando il *diesis* non soltanto è completamente assente dal brano ma deve poi essere rinaturalizzato dovunque vi sia un *fa*: perciò la melodia non è in *sol* maggiore, ma tutt'al più, se il trascrittore non sa fare a meno di un nome di scala convenzionale, sarà misolidia, cioè avente *sol* per finale e *re* come dominante.[55]

Gli esempi peggiori che mi vengono in mente sono due canti Pawnee, entrambi con schema a intervallo unico. Uno di quei canti, che era tutto uno zigzag di *re* e *mi* minore, è stato camuffato con un *re* maggiore, e con due *diesis* nella chiave che inducono le due note inesistenti *fa* e *do*.[56] Se chi l'ha trascritto è convinto di non poter fare a meno dell'illusione di una scala occidentale, perché non usare un *re* minore? L'altro canto, un *siriki*, o canto di guerra dei guerrieri coyote,[57] ostenta addirittura *tre diesis*, ma nella sua seconda parte consiste soltanto delle

due note *la* e *mi*, senza *diesis*. Il trascrittore, incapace di trovare altre due note al di fuori delle ventiquattro tonalità previste dal sistema europeo ben temperato, ha scelto il *la* maggiore. Perché non scegliere il *la* minore, che gli avrebbe permesso di fare a meno di tutti e tre gli accidenti-fantasma? Non c'è risposta. L'ossessione della tonalità là dove la tonalità non c'è, con tutte le arbitrarietà che comporta, è al di là di qualsiasi ragionevole spiegazione.

Anche il metodo messo a punto da Mieczyslaw Kolinski, per altri versi musicologo eminente, è un fallimento. Infatti le melodie primitive sono costrette dentro un sistema di modi ecclesiastici e di cicli di quinte immaginarie, e a mio avviso soccombe nello sfortunato tentativo di ostinata classificazione.[58]

3. Occorre fare attenzione a scrivere gli accidenti necessari nell'indicazione iniziale di chiave soltanto sul rigo o nello spazio che è loro destinato. Un *fa* diesis che ricorre esclusivamente nella prima ottava deve essere segnato nel primo spazio e non, come nelle notazioni moderne, sul quinto rigo. Un registro melodico più vasto può agevolmente lasciare questi *fa* del secondo rigo non diesati.

Il mio consiglio è, tra l'altro, che la chiave di basso, tanto usata nelle trascrizioni dei canti maschili dovrebbe essere sostituita con un simbolo moderno di trasposizione, costituito da un *sol*, o chiave di violino, al di sopra di un 8, nell'interesse dell'unificazione della scrittura; ciò nonostante, non ho il minimo dubbio che i lettori di opere etnomusicologiche siano perfettamente in grado di leggere la chiave di *sol*.

4. *La questione delle origini*

Sia i profani che gli storici sono affascinati dal problema delle origini. Vedere il Mississippi, il Nilo o il Danubio in tutta la loro serena maestà è un'esperienza indimenticabile; ma ancora più esaltante è scoprirne le sorgenti, dove la corrente si vede sgorgare in rivoletti da sotto le rocce.

Purtroppo le correnti della storia sfuggono alla nostra indagine: l'età dell'uomo si misura in milioni di anni, ma le prove storiche in nostro possesso sono riferite ad appena cinquemila anni, soltanto l'uno per cento. Quel che precede tali prove è aperto a tutte le congetture e le supposizioni.

Similmente l'origine della musica è stata al centro di conget-

ture e supposizioni. I primitivi talvolta la fanno risalire agli animali del loro mondo: i Luiseño della California meridionale credono che la musica sia un'invenzione di tempi assai remoti e che i primi musicisti fossero il Leone, l'Aquila, il Corvo, la Rana e il Cervo.[59] Nelle civiltà più evolute dell'antichità una delle divinità era sempre designata come l'inventrice o almeno la protettrice della musica: Thot in Egitto, Narada in India, Apollo in Grecia. Fa eccezione il giudaismo che, in quanto religione monoteistica, non aveva una divinità specifica per la musica; soltanto in *Genesi* 4:21 si fa menzione di Jubal, "padre di tutti coloro che maneggiano l'arpa e il flauto", ma senza preoccuparsi di risalire alle origini di un'espressione spontanea come il canto. Nell'antica Cina era invalsa la credenza, molto moderna, che la musica fosse già passata attraverso un lento processo di sviluppo.[60]

Più tardi l'Occidente ha nascosto le sue congetture sotto le apparenze pompose dei dotti studiosi. Si pretese allora di fissare le origini della musica ora nell'imitazione del canto degli uccelli, ora nelle grida usate per fare segnali "che giungessero lontano, al di là delle colline", ora in un ritmo che alleviasse in modo naturale i lavori più duri,[61] e infine nel linguaggio umano.[62]

Ma nessuna di queste teorie con pretese scientifiche si fonda su dati di fatto. Tutt'al più si possono considerare possibili solo alcune delle ipotesi proposte, ma si tratta di possibilità assai remote. Un grido o un brano costruito con una certa regolarità possono senz'altro aver dato luogo a una melodia o a uno schema ritmico; ma è difficile pensare che questa sia stata l'origine della musica, con tutto il suo complesso di ramificazioni. Il riferimento della musica al linguaggio è stato recentemente rettificato mediante i cosiddetti linguaggi tonici.[63]

Infatti, in molti linguaggi del passato o anche attuali, non vi sono soltanto suoni lunghi o brevi, accentuati o no, ma anche suoni ascendenti, omogenei, medi, alti o bassi nel senso musicale dei termini. I linguaggi tonici – così vengono definiti – possono presentarsi sotto due forme diverse, delle quali una soltanto ne giustifica la denominazione.

Non si parla di linguaggio tonico quando le inflessioni seguono una tradizione o un costume locale piuttosto che un'esigenza effettiva, come la caduta della parte terminale di una parola nel tedesco parlato nella Germania settentrionale, contrap-

posta alla salita che si ha nel tedesco parlato nella Germania meridionale. Fin qui si tratta di inflessioni che non mutano il significato delle parole, ma tutt'al più sono sfumature retoriche, al di là di ogni idioma regionale; persino nelle lingue poco melodiche come l'inglese e il tedesco, parole come *no* e *nein* esprimono di regola una domanda, ogni volta che sono pronunciate con un'inflessione ascendente, mentre se si tratta di un'inflessione discendente esprimono un'affermazione o un'interdizione. Non esiste una lingua che sia assolutamente monotòna.

Ma in altre lingue, poniamo in cinese o in thai, il tono è assolutamente essenziale per identificare il significato di una sillaba, che può avere un senso del tutto diverso a seconda che abbia un tono alto o basso, o che sia ascendente o discendente.[64] Altrettanto si può dire delle lingue parlate vicino al Golfo di Guinea. Nel yoruba, la parola *oko*, se pronunciata in tono medio significa "marito", se in tono basso, "lancia"; se in modo ascendente, "zoccolo", se in modo discendente, "canoa". "In yoruba i toni sono più significativi delle vocali e delle consonanti."[65] Il linguaggio degli Jabo della Liberia orientale assegna alla sillaba *ba* quattro significati senza nessun rapporto tra loro, a seconda del tono: se è alto, significa "essere largo"; nel registro medio, indica "omonimo", in tono più basso, "coda", se pronunciato in tono molto basso è una particella che esprime ingiunzione.[66] La lingua dell'Uganda ha tre "accenti", come il greco: un innalzamento della voce o "accento acuto", un timbro intermedio e un innalzamento seguìto da caduta al disotto del livello non accentato, o "accento circonflesso". Nella lingua parlata, tali inflessioni sono osservate scrupolosamente, visto che, per esempio, una parola come *musala* ha sette significati, a meno che l'inflessione non sia usata in senso determinativo. Ma le inflessioni si possono riscontrare anche nella melodia.[67]

Di conseguenza, il linguaggio è spesso comprensibile anche al di fuori delle parole. I Venda del Transvaal settentrionale, cui è proibito parlare durante le cerimonie d'iniziazione, comunicano perfettamente mediante il fischio; e un espediente simile si adotta nell'isola di Gomera, nelle Canarie.[68]

Anche in Europa si verificano casi analoghi. I pastori scandinavi sostituiscono il corno alla voce e viceversa, e persino la melodia vocale "non necessitava di un testo per essere compresa sia dagli uomini che dal bestiame come segnale di comando e di riconoscimento".[69]

La sostituzione inversa si ha nella cosiddetta "musica orale" delle isole Ebridi[70] dove le cornamuse, simbolo del nazionalismo scozzese, furono vietate per un periodo dopo che, nel 1745, gli Scozzesi si erano sollevati per liberarsi dalla dominazione inglese. Ma le cadenze e le canzoni di quel popolo erano imitate vocalmente e si cantano tutt'oggi nelle Ebridi, anche dopo che l'uso delle cornamuse è stato riammesso.

Tutti questi esempi di sostituzione introducono l'argomento importantissimo dei linguaggi della Melanesia, dell'Africa e del Sudamerica, linguaggi a base di corni, tamburi, fischietti e tamburi "a fessura" che si fondano tutti sull'imitazione realistica dei timbri e dei ritmi tipici del linguaggio, e non su codici convenzionali come il Morse con i suoi simboli di differenti lunghezze. I più coerenti sono i linguaggi espressi con i tamburi "a fessura". La loro resa è particolarmente fedele perché i bordi del tamburo nelle vicinanze della fessura sono inclinati con angoli differenti per riprodurre timbri differenti, fino a sei;[71] con l'aiuto delle bacchette si possono riprodurre facilmente tutte le complesse sfumature della melodia della lingua parlata. George Herzog ci ha fornito un'analisi particolareggiata del linguaggio a quattro note della Liberia, parlato con il corno; egli sostiene che tale linguaggio è in grado di rendere con precisione i toni della lingua parlata;[72] similmente Herbert Pepper nel suo studio sull'Africa centrale.[73] Soltanto Henri Labouret, che ha studiato i linguaggi fischiati delle tribù che vivono a nord del Golfo di Guinea, riferisce che uno di essi comprende due soli toni, e ritiene che i segnali sono puramente convenzionali.[74]

Una conferma di questo ci viene da André Schaeffner, nella relazione sulla ricerca condotta in quella stessa zona; egli scrive che il linguaggio dei tamburi consiste in *formules rhythmo-mélodiques* equivalenti alle parole, senza alcuna connessione fonetica con il linguaggio parlato.[75] In questo modo, almeno un tipo di linguaggio dei tamburi è ricondotto al vocabolario dei nostri linguaggi militari il cui strumento è la tromba.

Lo scambio tra parole e suoni strumentali può articolarsi anche in tre fasi: vocale, strumentale, vocale. In Africa avviene che le parole di un messaggio siano prima tradotte nei battiti del linguaggio del tamburo, che però, in assenza dello strumento, viene urlato: ma non nelle parole originali, pre-strumentali, bensì in sillabe, ad esempio *ke*, *ki*, *le* o *li*, che riproducono i battiti della traduzione per tamburo.[76]

Le tribù del Golfo di Guinea giungono, nell'imitazione del linguaggio, fino al cosiddetto arco musicale: un semplice arco, come quello dell'arciere, la cui corda può essere bloccata in punti diversi con un bastoncino, e percossa con un'altra bacchetta, mentre il suonatore tiene un'estremità del legno in bocca perché il suono abbia udibilità, risonanza e una varietà di timbri. Un brano dei Bassa della Liberia, suonato con l'arco, è stato registrato;[77] la storia raccontata con questa tecnica, apparentemente arida, a una sola corda, è lunga almeno diciotto versi.

Anche nelle Hawaii esiste un linguaggio dell'arco.[78]

All'assimilazione reciproca delle melodie vocali con quelle strumentali, e del linguaggio con la musica, si potrebbe facilmente aggiungere l'esempio delle cantilene vediche che fanno parte della liturgia indiana, in cui "il passaggio dal linguaggio al canto, e poi di nuovo al linguaggio è così continuo che è impossibile tracciare una linea di demarcazione ben definita". Prosegue la citazione: "Gli Indù (*Inder*) hanno, nel loro enunciare parlato, una tendenza netta all'intonazione musicale, come un rudimentale recitativo (*Sprechgesang*): è questa un'impressione che mi è stata confermata nei molti contatti personali avuti con gli Indiani."[79]

Esistono certamente anche esempi contrari. Nelle melodie degli Indiani d'America, gli accenti "non corrispondono sempre agli accenti delle parole di una canzone quando quest'ultima viene cantata".[80] Anche la musica cinese moderna può essere a tal punto opposta alla lingua parlata, e priva di considerazione per i toni del discorso, che i teatri debbono distribuire i testi delle opere che mettono in scena, che altrimenti sarebbero del tutto incomprensibili nel loro rivestimento melodico.

Ma quand'anche non vi fossero deviazioni rispetto alla lingua parlata, che cosa dimostrerebbero queste inflessioni del discorso? che cosa dimostrerebbero lo *stile recitativo e rappresentativo* di Monteverdi e lo *Sprechgesang* di Wagner? Esiste forse una prova del fatto che le inflessioni del discorso precedono il canto? E se anche fosse così? *Post hoc, ergo propter hoc* è la peggiore di tutte le dimostrazioni. L'intonazione musicale del linguaggio non può mai dimostrare l'origine linguistica della musica.

Non è neppure accettabile l'ipotesi di un'originaria identità tra musica e linguaggio parlato. Se tale identità fosse esistita, la separazione tra i due non avrebbe che dato origine a due

forme diversissime di enunciazione: un idioma emozionale (il canto), distinto dall'idioma comunicativo (la lingua parlata). Ma per quello che è possibile giudicare, gran parte della musica primitiva resta totalmente non emozionale, laddove la parola è sovente emozionale, eccitata, appassionata. Non solo: anche gli uccelli cantano e testimoniano con questo l'esistenza della melodia nel regno animale; ma nessun animale possiede un linguaggio articolato in vocali e consonanti, o in parole e frasi, che non siano suoni istintivi quali grugnire, abbaiare o ruggire. I suoni prodotti dai mammiferi sono assai poco melodiosi; e i richiami e i cinguettii degli uccelli difficilmente possono avere, nella loro uniformità, una qualità linguistica: "Il linguaggio vero e proprio è cultura, e non rientra nelle possibilità di un uccello."[81] Prima dell'età dell'uomo, le prime manifestazioni del linguaggio e della musica sono separate nettamente tra loro. Perché l'uomo li avrebbe unificati, se doveva poi separarli di nuovo?

Una tale varietà di opinioni, insieme con l'assenza di fatti che costituiscano una dimostrazione, ci obbligano ad abbandonare gli interrogativi, piuttosto che far passare semplici ipotesi per asserzioni autorevoli. Dal canto loro, anche i linguisti hanno ormai riposto la questione, un tempo tanto pressante, dell'origine del linguaggio, abbandonando con essa le costruzioni e le speculazioni sui presunti antenati, ad esempio l'*Ur*-indoeuropeo o il semitico aborigeno.

Un capitolo dedicato alle origini non può trascurare il fatto che nella più remota letteratura di viaggio si registra talvolta la totale assenza di canto e danza dalla vita di alcune tribù.[82] Affermazioni simili rischiano di essere accettate troppo affrettatamente come dimostrazioni, o perlomeno come indicazioni del fatto che la musica e la danza si sono sviluppate soltanto in una fase più avanzata della cultura. Ma quei resoconti vanno letti con una buona dose di scetticismo. Essi non sono mai suffragati da fatti, come anche "le prime relazioni riguardanti i popoli privi del linguaggio e del fuoco, della morale o della religione, del matrimonio o del governo, si sono dimostrate erronee in tutti i casi".[83] Si tratta tutt'al più di affermazioni riferite all'impoverimento della cultura dovuto a circostanze avverse; ma è più probabile che derivino dal fatto che l'esploratore, durante la permanenza presso quelle tribù, non ha avuto occasione di ascoltare musica o di assistere alle danze. Infatti, salvo nei casi

in cui l'uomo bianco venuto da lontano sia accolto come un amico di cui potersi fidare, i primitivi sono spesso restii a eseguire le loro danze o i loro canti sacri e preferiscono fingere di non averne affatto.

La questione delle origini è insolubile. Le origini della musica si perdono in tempi remoti, al pari delle origini della lingua, della religione e della danza. Non possiamo far altro che ripercorrere la storia di queste manifestazioni risalendo al tempo in cui lentamente si levò il sipario sul primo atto della storia dell'umanità.

Ma anche qui le difficoltà di giungere a una risposta sono evidenti e insormontabili. La musica, fugace ed evanescente, non ha lasciato altre tracce che quelle che sopravvivono nella tenace tradizione dei popoli attuali. Per ritrovare quelle tracce, e per mettere a frutto i suggerimenti che possiamo trarne, dobbiamo necessariamente unirci agli studiosi di argomenti non musicali, che lottano con i problemi spinosi relativi all'esistenza della cultura in tempi che precedono la storia vera e propria: gli studiosi della preistoria, gli antropologi e gli etnologi.

Lo studioso della preistoria lavora in senso verticale: scava le tombe e gli accampamenti che risalgono a età remote, e sono tanto più antichi quanto più profondi giacciono. In genere, divide i periodi più antichi della preistoria in tre età della pietra: l'età della pietra antica, o paleolitico, e l'età della pietra moderna, o neolitico, con un'età di passaggio detta età della pietra di mezzo o mesolitico. L'età della pietra antica sarebbe iniziata circa settemilacinquecento anni prima dell'era attuale. Ma le date differiscono a seconda della regione e la stratificazione complessiva si applica in primo luogo all'Europa occidentale, e non necessariamente ad altri paesi o ad altri continenti.[84] In tal modo la cronologia della preistoria, che stabilisce connessioni temporali tra gli strati escavati, è più o meno relativa: lo studioso di preistoria opera con concetti quali "prima" e "dopo", senza preoccuparsi di stabilire con precisione anni e secoli.

È pur vero che di recente è stato messo a punto negli Stati Uniti, da Willard F. Libby, Hans Suess, Meyer Rubin e altri, il metodo detto del radio-carbonio, o C14, che è stato studiato anche in Olanda da Hessel de Vries, e che comincia a fornirci con assoluta precisione le date relative ai fossili organici, purché

non più antichi di 30000 anni.[85] Metà del carbonio radioattivo 14 contenuto in un fossile decade dopo circa 5570 anni; la quantità che rimane fornisce l'indicazione dell'età del fossile. La sicurezza assoluta del metodo è stata posta in discussione da Frederick E. Zeuner dell'Università di Londra: è possibile infatti che le sostanze alcaline eliminino parzialmente il carbonio 14, inducendoci così a credere erroneamente che un fossile è più antico del vero.[86]

Un altro metodo moderno di datazione approssimativa consiste nella misurazione della quantità di fluorina, un elemento non metallico che viene assorbito dalle ossa durante la loro permanenza sotto terra.

L'enorme intervallo di tempo che precede l'uso del metallo viene definito età della pietra; in questo periodo gli uomini, perché ancora ignari delle tecniche di fusione e modellatura dei metalli, o perché stanziati in zone prive di giacimenti, usavano la pietra per fabbricare armi, utensili e suppellettili. Nel paleolitico e nel mesolitico, queste pietre erano semplicemente, anche se accuratamente, scheggiate; nel neolitico, erano levigate con tecniche più raffinate. Ma la distinzione delle età cui un tempo credevamo non è più tanto valida. Molto spesso le tecniche si sovrapponevano; la pietra levigata potrebbe appartenere a un'età altrimenti paleolitica, e la pietra scheggiata potrebbe essere sopravvissuta nel neolitico. Né bisogna dimenticare che un modello culturale proprio dell'età della pietra avrebbe potuto persistere senza che oggi vi siano grandi quantità di pietra a dimostrarlo; nei paesi tropicali vi erano altri materiali, quali zucche, canne, gusci di noci di cocco e, in genere, ossa e legno, che permettevano di vivere senza il faticoso lavoro di scheggiare la pietra. Eccettuate le ossa, gli scavi raramente portano alla luce materiali del genere: si tratta di oggetti deperibili che non resistono alla corruzione di migliaia e decine di migliaia d'anni. Questo è il motivo per cui materiali quali gli archi di legno e fibre vegetali e le frecce sottili e fini, che erano completamente spariti dagli strati paleolitici, furono attribuiti esclusivamente alle culture neolitiche, fin quando gli studiosi di preistoria scoprirono delle teste di freccia paleolitiche e trovarono gli archi disegnati in modo inconfondibile sulle pareti delle caverne del neolitico superiore e del neolitico.

La rivoluzione neolitica portò con sé le case, forse l'arte di intrecciare panieri, l'agricoltura e l'allevamento di animali do-

mestici diversi dai cani, che erano già stati addomesticati nel paleolitico.[87] Perlomeno in Africa, la ceramica non può più essere attribuita all'età neolitica; se ne trovano comunemente testimonianze nell'età mesolitica di quel continente, e sembra che essa sia stata inventata nel paleolitico superiore.[88]

Col tempo furono scoperte le potenzialità dei giacimenti minerari, e metalli quali il rame, il bronzo composto di rame e stagno (circa 3500 anni fa) e il ferro (circa 2500 anni fa) presero il posto della pietra primitiva, del bambù e del legno, inaugurando così lo sviluppo delle forme storiche della civiltà materiale. Ma anche nell'età dei metalli, due gruppi di uomini continuarono a usare la pietra: gli strati più umili della società, per il suo basso costo, e gli addetti ai riti religiosi, per ragioni di tradizione.

A questo punto entra in scena l'antropologia. La coesistenza, nella stessa società, dell'età della pietra e dell'età del metallo costituisce infatti l'interesse principale dell'antropologia culturale: si tratta del ritardo culturale che ha fatto sì che, anche in tempi attuali, vasti settori dell'umanità vivano in condizioni e in forme che le civiltà evolute si sono lasciate indietro da tempo immemorabile. L'antropologo giunge a una visione sinottica delle diverse civiltà successive che vivono l'una accanto all'altra nel mondo moderno. Le caratteristiche culturali che per lo studioso di preistoria si succedono durante un oscuro processo di centinaia di migliaia d'anni, per l'antropologo convivono fianco a fianco.

In una sfida al nostro titanico progresso dall'età del ferro all'èra elettrica e atomica i gruppi tribali si sono ritirati nei loro rifugi, nell'impenetrabile foresta vergine, e fino ad oggi hanno continuato a vivere nell'èra della pietra come vivevano i loro antenati dieci o centomila anni fa.

Tracce della sopravvivenza del paleolitico si trovano in tutto il mondo, in qualche particolare caratteristica, oppure in un'intera civiltà. I Pigmei dell'Asia e dell'Africa, i Botocudos del Brasile orientale, gran parte degli abitanti della Terra del Fuoco e molte altre popolazioni possono essere definite paleolitiche. Tutti questi popoli raccolgono cibo e si dedicano alla caccia nomadica con cerbottane e frecce; usano suppellettili in pietra scheggiata e, anziché in capanne, vivono sotto tettoie protettive

o tende per ripararsi dal vento; sono nudi, o quasi, e non conoscono l'allevamento né l'arte della ceramica.

Le tracce di una sopravvivenza mesolitica o neolitica sono assai più frequenti che non quelle paleolitiche.

Sarebbe corretto usare il tempo presente ipotetico in tutte queste affermazioni. Molte tra le più autorevoli monografie da cui ricaviamo le nostre conoscenze sui popoli primitivi sono state scritte mezzo secolo fa. Nel frattempo, è possibile che in molti casi l'isolamento e il ritardo culturale di civiltà vissute a cavallo del secolo siano ormai del tutto o parzialmente superati. Non si può che concordare con quello che Chapple e C.S. Coon chiamarono il "presente etnografico". Infatti, "è poco probabile che una tribù abbia nel 1953 le stesse abitudini che furono descritte da un osservatore nel 1803 o anche nel 1923".[89]

Mentre scrivevo queste righe, ho ricevuto una lettera da Georges Condominas, lo scopritore delle pietre sonore che si trovano al Musée de l'Homme di Parigi. Parlando del Madagascar egli si dice molto deluso: "Ho visto soltanto pochi degli utensili da te descritti; sull'altipiano, l'acculturazione è notevolissima."[90]

Non esistono civiltà rigide, immutabili; ogni civiltà è aperta ai mutamenti e alle innovazioni, nel passato come nel presente. Il contatto intertribale è inevitabile; gli uomini del paleolitico erano nomadi che, sotto la spinta dei mutamenti climatici o della penuria della cacciagione a disposizione, percorsero territori enormi invadendo terre che altri popoli rivendicavano. Molte tribù pretendevano l'esogamia, cioè il matrimonio fuori dal gruppo; interpenetrazione, baratto tra vicini e guerre fecero il resto. Le armi, gli utensili e le suppellettili, così come le abitudini, le idee e le melodie[91] si scambiarono liberamente; e la maggior parte delle civiltà sono mescolate in modo così profondo e variato che ogni gruppo umano e ogni singolo individuo rappresentano di per sé una commistione.

Nell'ultimo mezzo secolo, sono cambiate le culture e con esse le due scienze di cui costituiscono l'oggetto, l'antropologia e la preistoria. Gran parte delle affermazioni rigidamente dogmatiche degli inizi non sono più valide, e l'immagine globale dello sviluppo e della coesistenza è divenuta più elastica. È una tendenza normale che gli studiosi della nuova generazione contestino le opinioni dei loro predecessori. "Nella scienza come

nella vita, è bene talvolta far seguire un punto interrogativo ai dati che si danno per scontati, mettere in dubbio i postulati fondamentali, i fatti che non hanno bisogno di dimostrazione; un postulato è per lo più il punto di vista di coloro che sanno: ma coloro che sanno non sono altro che esseri umani, e per questo soggetti a errore."[92]

Questa reazione di rifiuto sembra culminare nell'affermazione apodittica che le società primitive dell'età contemporanea "sono state precedute da altre forme di società di cui nulla sappiamo, neppure in modo indiretto (...) possiamo soltanto venire a conoscenza di alcuni aspetti di una civiltà scomparsa".[93] Questo atteggiamento ultrascettico tradisce la convinzione che gli elementi di una civiltà non hanno alcun rapporto tra loro, e che perciò non sono indicativi del suo complesso; e questa convinzione fa della storia della cultura un semplice caleidoscopio in cui pezzetti di vetro colorato si uniscono a formare combinazioni sempre nuove e del tutto casuali.

Ma ciò sarebbe deprecabile. Gli studiosi meno scettici si riterranno soddisfatti della convinzione che certe forme di civiltà – come la mancanza di abbigliamento, di capanne e di coltivazioni – siano elementi costitutivi di un modello culturale ben definito ed escludano componenti potenziali di qualità diversa. Non serve conoscere il numero totale delle ossa per ricostruire lo scheletro di un mammifero estinto, né di una civiltà estinta.

E poi, il nostro scopo dovrebbe essere quello di costruire piuttosto che di distruggere.

In una discussione dotta e aggiornata di questi problemi, Melville J. Herskovits fa un'ammissione che ha tanto più valore in quanto è espressa da uno studioso di vedute critiche: "La deduzione è uno strumento utile e maneggevole se usato entro i suoi limiti."[94] Oltre Atlantico, Richard Thurnwald, concordando pienamente con quest'affermazione, conclude che, sebbene i fatti che stanno al fondo di ogni raffronto siano soltanto simili e mai del tutto identici, è possibile e consigliabile trarne le conclusioni con cautela.[95]

La cultura arcaica e l'uomo, l'uomo stesso che la preistoria e l'antropologia hanno tentato di descrivere, hanno cambiato la loro valutazione. L'atteggiamento ingenuo e insieme arrogante di sottovalutazione e d'incomprensione verso quelle culture e

quegli uomini dette luogo, nel sedicesimo secolo, all'inizio dello sfruttamento coloniale, che necessitava di un alibi per i suoi crimini bestiali: dimostrare che gli "indigeni" erano, al massimo, esseri subumani. Ho provato vergogna per i nostri tempi, quando ho letto che già nel 1758 un ufficiale delle colonie francesi, che aveva visto e descritto le suggestive cerimonie di sepoltura degli Indiani Natchez della Louisiana, protestava contro l'uso di una parola brutale come "selvaggi".[96]

Gli uomini "primitivi", come si chiamano oggi, vivono infinitamente più vicini di noi a una natura ancora incontaminata;[97] e vivono senza l'ausilio del pensiero organizzato e scientifico. Pur essendo guidati con fermezza dall'esperienza e dalla tradizione orale, non hanno intuizione del nesso complicato tra causa ed effetto. Eppure, nessun essere umano può condurre una vita da bestia. Nessun essere umano è completamente privo di civiltà; perché è proprio la civiltà che distingue gli uomini dagli animali. Persino al livello più basso immaginabile, l'uomo parla una lingua ricca e complessa, escogita armi, utensili e oggetti elaborati, concepisce idee proto-religiose, organizza società fortemente coese, e segue comandamenti etici. In mancanza di una denominazione migliore, si definisce l'uomo aborigeno come "primitivo", e la sua civiltà viene chiamata inferiore. Ma l'epiteto "inferiore" rimane senz'altro una discriminazione indesiderabile. Anche il "primitivo" presuppone un ordine di precedenza, cosa che è ben lontana dall'intenzione della moderna antropologia, e molti autori lo fanno precedere dalla parola "cosiddetto", tanto per trarsi d'impaccio e salvare le apparenze. Il termine "arcaico" è di gran lunga preferibile.

Recentemente alcuni studiosi hanno fatto ricorso agli appellativi "senza scrittura" o "non-letterato" (per distinguere dall'"illetterato" che vive in una società letterata). Ma il prefisso "non-" e la parola "senza", pur se impiegati correttamente, danno anche a queste qualità un sapore negativo, denigratorio. Basta uno sguardo al Medioevo per confermarci nell'esitazione. Carlomagno, venerato re dei Franchi e imperatore del Sacro Romano Impero, tentò invano di apprendere l'arte difficile della scrittura. In tutto il primo Medioevo, quasi nessuno, tranne pochi monaci e amanuensi, sapeva leggere e scrivere: soltanto nel tredicesimo secolo, il *Minnesinger* cavalleresco Walter van der Vogelweide era apprezzato proprio perché scriveva di sua mano i versi delle sue composizioni. Per non parlare del numero im-

pressionante di illetterati esistenti nelle cosiddette civiltà letterate dell'Oriente e dell'Occidente.[98]

Fatte tali riserve, l'importanza della scrittura come criterio di civiltà non sarà mai abbastanza sopravvalutata. Adibita in origine a perpetuare il ricordo dei re e delle loro gesta oltre i limiti temporali degli uomini e delle dinastie, ma anche, in una certa misura, per commercio, per tenere i libri dei conti, la scrittura è via via diventata un surrogato della memoria. Scriviamo non soltanto ciò che vogliamo comunicare agli altri per mancanza di contatto orale, ma anche ciò che noi stessi temiamo possa essere dimenticato. Le nazioni dell'antichità cesellavano nella pietra iscrizioni monumentali; noi moderni ci serviamo di quaderni e di calendari, giacché la complessità della civiltà moderna ci costringe a disfarci dei nostri ricordi. Grazie alla scrittura ci è possibile sia ricordare sia dimenticare.

Come è evidente, il passaggio sempre più frequente dal ricordo alla lettura significa oggettivazione e anche meccanizzazione. Fin quando non interviene la relazione scritta, la riproduzione di qualsiasi ricordo comporta la sua produzione: il bardo omerico precede le relazioni in prosa di Erodoto; la storia è ancora l'epos di un poeta, e Clio, la sua Musa, siede sul Parnaso accanto a Erato, patrona della lirica. La riproduzione del ricordo è raramente un fatto meccanico; essa possiede la prerogativa della licenza poetica, riflette la personalità del relatore, è sovente immaginativa, e talvolta ci offre esempi di creazione immortale.

È sufficiente sostituire "cantore" a "informatore" per trasferire l'antitesi tra letterato e illetterato nel campo della musica.

Le società prive di scrittura non hanno, evidentemente, alcuno strumento per la notazione della musica; nelle notazioni più antiche di cui si ha notizia – quella babilonese, quella giudaica antica, quella vedica, quella greca e altre – i segni sono tratti dai simboli dell'alfabeto corrente. Ma quest'affermazione non si può invertire: la musica senza notazione non si limita alle società prive di scrittura. Molti sistemi antichi di notazione erano designati semplicemente dai sacerdoti a uso dei sacerdoti stessi e dei cantori, e alcuni erano persino segreti: "L'iniziato può mostrarlo al profano."[99] Mentre nella musica religiosa la notazione aveva la funzione ben definita di evitare che le generazioni presenti e future violassero le sacre tradizioni, la musica secolare si rifaceva alla libera invenzione e alla memoria, nelle

civiltà più evolute dell'Oriente e dell'Occidente. La notazione divenne indispensabile soltanto sotto la pressione della polifonia più raffinata. Eppure, dentro e fuori dello stile polifonico, la scrittura anche in Europa era ancora allo stadio embrionale. I "realizzatori" di bassi figurati, che improvvisavano sulle corde durante l'età barocca, non avevano altro che uno spartito in chiave di basso fondamentale, sulla quale costruivano con tutta la loro abilità e immaginazione; e cantori e suonatori di melodie di quella stessa epoca si basavano, per le loro esecuzioni, su uno scheletro di scrittura che lasciava a ognuno di loro il diritto e il dovere di abbellire e variare a loro discrezione, o, nelle parole del musicista fiammingo Adriaen Petit Coclicus (1552), di insaporire la carne con sale e senape. L'improvvisazione sull'estro del momento giunse fino al diciannovesimo secolo, e persino oggi, in linea di principio, si potrebbe ascoltare un'esecuzione senza scrittura nella cadenza di un concerto. Ma le sopravvivenze sporadiche della pratica dell'improvvisazione non possono cambiare il fatto, d'importanza vitale, che la musica d'arte occidentale è letterata: originali esistenti vincolano il musicista e lo costringono all'obbedienza.

Una tradizione veramente priva di scrittura vive unicamente nella musica popolare. Nessun compositore la scrive perché venga suonata, ma al contrario la notazione che si può trovare è tratta dall'esecuzione dal vivo; le melodie seguono la tradizione orale e sono al tempo stesso aperte alle più ampie modifiche individuali e regionali.

Al di là del fatto che è priva di scrittura, la musica popolare non si concilia facilmente con una cultura che è, nel suo complesso, letterata. Con alcune eccezioni, essa è più autentica, più bella e più ricca in tempi e in regioni dove prevalgono gli illetterati. Ne siano prova il Sud degli Stati Uniti e il Sud e l'Est dell'Europa. Questo si spiega facilmente: il nerbo di una cultura priva di scrittura è costituito dalla tradizione e dalla memoria; entrambe svaniscono sotto l'impatto dell'alfabetismo generalizzato e con loro scompaiono l'immaginazione e la creatività di esecutori incolti. L'alfabetismo e l'arte popolare fioriscono in modo inversamente proporzionale.

I problemi fondamentali della storia umana delle origini sembrano occupare, nel nostro pensiero, una posizione di secondo piano, e perciò è più difficile risolverli in modo univoco. L'al-

ternativa fondamentale tra *monogenesi* e *poligenesi*, le teorie opposte secondo cui tutta l'umanità discende da un unico tipo ancestrale, oppure da più tipi, per il momento non ha l'importanza che le fu attribuita nel diciannovesimo secolo. Il problema di quanto siano stati "diffusi" gli elementi culturali tra un popolo e l'altro attraverso il matrimonio, la guerra, il commercio, e quanto siano stati sviluppati dall'"evoluzione" o dalle disposizioni innate, trova risposte che variano tra individuo e individuo, piuttosto che conclusioni dogmatiche e generalizzazioni indiscriminate. A un tentativo, come quello della *Kulturkreislehre* tedesca, di organizzazione dei modelli culturali di tutto il mondo, si guarda con ammirazione, ma anche con scetticismo. Si tende a essere molto diffidenti nei confronti del concetto, ambiguo e spesso criminalmente strumentalizzato, di "razza": un concetto in cui si confondono continuamente i geni trasmessi per via biologica con il contesto culturale.[100] "La parola 'razza' è così abusata da essere divenuta a un tempo priva e troppo piena di significato."[101]

Se in questo libro si trovano ben pochi accenni a questi concetti, non è per mancanza di coraggio da parte dell'autore, ma perché quest'ultimo ha conquistato a duro prezzo la conoscenza di quello che è l'intrico incredibilmente complesso e infido delle culture in continuo mutamento, del nomadismo tribale e delle confluenze difficilmente identificabili che si verificano tra modelli diversi. Va detto, d'altro canto, che i musicologi, in quanto portavoci di una componente culturale significativa, anche se esigua, possono tutt'al più servire, in questa diatriba perenne, da testimoni esperti, comunque mai da giudici o da giurati.

Capitolo 2

La musica primitiva

1. *La musica più antica: le melodie "a picco"*

Passando a considerare la musica vera e propria, ci troveremo di fronte l'annoso problema di tutta la letteratura musicale, cioè la difficoltà di esprimere con parole la descrizione di brani o stili musicali; una difficoltà ancora maggiore è poi quella di leggerli e assimilarli, mentre è quasi impossibile tradurli effettivamente in immagini. Tuttavia la questione non può essere elusa, ed è necessario almeno tentare di risolverla. Ma il lettore dovrebbe far ricorso, tutte le volte che è possibile, a buone registrazioni sonore.

Nel descrivere la musica non occidentale, sia orientale che primitiva, occorre astenersi rigorosamente dall'impiego scorretto di concetti non pertinenti, derivati dalla musica occidentale. La terminologia che si impara nelle scuole di musica si riferisce infatti a una musica dotata di struttura armonica, e qualora fosse inopportunamente applicata alla descrizione di una musica non armonica e non occidentale, potrebbe condurre a distorsioni ed errori.

È un atteggiamento del tutto ingiustificato quello di chi etichetta le melodie non occidentali con termini come "maggiore" o "minore", a seconda che la nota da lui ritenuta (a ragione o a torto) la *terza* sia a una distanza maggiore o minore dalla presunta "tonica".[1] Come comportarsi quando l'ampiezza di questa "terza" è maggiore rispetto alla terza minore dei nostri pianoforti, o notevolmente minore rispetto alla terza maggiore, o si trova come una cosiddetta terza *neutra* proprio in mezzo a queste due? La "cantilena delle aquile" che si ascolta nel Nord

della Columbia britannica,[2] è in tonalità "maggiore" o "minore"? Nella trascrizione di Marius Barbeau, la nota *do*, che è senza dubbio la terza, è ora naturale, ora leggermente alzata (mediante il piccolo segno +). Talvolta è ancor più diesata (un segno di *diesis* tra parentesi, scritto al di sopra del segno +); altre volte è senz'altro un *do* diesis. In altri termini, la terza è indefinibile a tal punto da lasciarci sconcertati. E non è questo il solo esempio di terze che non si lasciano costringere nel nostro dualismo di *maggiore* e *minore*. Lo stesso avviene per le note "blues". Per di più, maggiore e minore sono praticamente inseparabili da un sistema armonico del tutto estraneo ai primitivi e che rischia di dare una rappresentazione errata del loro linguaggio musicale. Per comprendere le loro espressioni è consigliabile seguire i suggerimenti del wagneriano Hans Sachs:

> *Der eignen Spur vergessend,*
> *Such davon erst die Regeln auf.*
>
> [Lungi dall'uso e dalla consuetudine,
> Cerca le regole proprie.]

I profani, poi, hanno un'abitudine ancor più deleteria di quella di definire le melodie "maggiori" o "minori", l'abitudine, cioè, di attribuire alle stesse melodie sentimenti prefabbricati, secondo la credenza occidentale, del tutto infondata, che *maggiore* debba significare gioia e *minore* tristezza. Non c'è da meravigliarsi se, di fronte a simili abusi di *Affektenlehre*, di pseudoestetica e di valutazione della musica, si ha l'impressione che più di nove decimi dell'umanità siano affetti da una malinconia profonda. Di solito, questa tristezza sconsolata si attribuisce all'effetto deprimente dell'ambiente. Credo però che tali effetti deprimenti siano sentiti molto di più dal visitatore europeo che non dagli indigeni delle sconfinate steppe e dei *llanos*, perfettamente abituati. Anche la religione sarebbe presente tra i fattori che determinano il carattere triste di alcune melodie. Molti decenni fa, nel dizionario di una lingua dell'Africa orientale, compilato da un missionario francese – fortunatamente il nome dell'autore e il titolo li ho dimenticati da molto tempo – lessi che i canti di quegli indigeni erano tutti in tonalità *minore* perché chiunque non creda nel Dio dei cristiani non godrà mai della gioiosa tonalità *maggiore*. Mi astengo da ogni commento e lascio la risposta agli esperti di canto gregoriano.

Neppure in Occidente, tra l'altro, il *minore* è necessariamente

la tonalità del lutto, così come non è vero il contrario. Molti canti funebri sono in tonalità *maggiore*; tanto per citarne alcuni: il *Tragico tecti syrmate* e il *Tristis est anima mea* di Orlando di Lasso, *Innsbruck ich muss dich lassen* di Hans Leo Hassler, dal quale in seguito è stato tratto un inno, il bel *Tombeau pour Lully* di Marin Marais per viola e clavicembalo, una *Plainte* di François Couperin il Grande, la marcia funebre dell'oratorio *Saul* di Händel e, nel diciannovesimo secolo, la popolare melodia scritta da Silcher per la *Lorelei* di Heine.

Va sottolineato che i più antichi brani musicali sono esclusivamente vocali e pertanto sono melodie pure.

Il concetto di melodia è lungi dall'essere espresso senza ambiguità; si potrebbe definire la melodia come l'andamento percepibile di una voce (o, più tardi, di uno strumento) dall'inizio di un brano fino alla fine, compresi i passaggi intermedi. Ma, al di là della sommatoria, vuota e priva di vita, di tutti gli intervalli, è evidente che tale movimento è un insieme organico e vivo, dotato di afflato e di scorrevolezza, di tensione e di abbandono. Non deve essere necessariamente "melodioso" o soave, come richiedono i fanatici dell'opera e come prescrivono i dizionari. Non intendo qui stabilire se nella definizione rientrino o meno i valori metrici delle note di una melodia, visto che la questione si limita alla musica primitiva.

Ma anche al livello più primitivo ed elementare, una melodia non è mai qualcosa di anarchico e arbitrario, ma segue sempre regole precise e quasi inderogabili.

Una conseguenza di tale soggezione alle regole è che le tribù sopravvissute dall'età paleolitica usano due stili nettamente distinti uno accanto all'altro; e questo senza divisioni geografiche, qualunque sia la parte del mondo in cui vivono.

Il più suggestivo dei modelli melodici primitivi può essere definito "melodia a picco". Il suo carattere è selvaggio e violento: dopo un passaggio brusco alla nota più alta di tutta la gamma contabile, in un *fortissimo* quasi urlato, la voce precipita in basso con salti, cadute o slittamenti verso una pausa, un *pianissimo* cantato su una o due note bassissime, appena udibili; poi, con un balzo vigoroso, la melodia recupera la nota più alta per ripetere il movimento "a picco" ogniqualvolta è necessario. Nella sua forma più emozionale e meno "melodiosa", questo stile richiama le esplosioni incontenibili, le grida quasi inumane

di gioia selvaggia o i mugolii di rabbia da cui probabilmente deriva.

Questo tipo di melodia si ritrova intatto, nel suo andamento originario, tra gli indigeni australiani. A mezza strada tra l'ululato e il canto, essa fu descritta da un testimone che la sentì eseguire in modo frenetico e "spasmodico", con un "eccitamento crescente" e "una passione travolgente".[3]

Oggi possediamo una registrazione sonora facilmente accessibile dei canti dell'Australia settentrionale,[4] in cui il solista inizia il suo canto "a picco" con un *fortissimo* in falsetto sul *mi''*, mentre altre voci introducono un *do''* alla terza inferiore. Dopo un lungo *sostenuto*, il solista sale fino al *sol''* per poi precipitare, con una curva audace, al *do''* finale, come è rappresentato nell'esempio che segue (trascrizione dell'autore).

ESEMPIO 3



Nella musica sono inserite sillabe senza significato, ma non parole; si tratta di un'espressione puramente emozionale del tutto indipendente da qualsiasi parola definita.

Se è impossibile trascrivere questo precipitare casuale e improvviso di note nell'accorta notazione occidentale, è anche vero che in quasi ogni parte del mondo ne esistono altre, meno turbolente e un po' più accessibili al nostro pentagramma. Tra tutte, le più suggestive sono le "melodie-scala" degli Indiani del Nordamerica, sia nordoccidentali che sudoccidentali.[5] La più bella, piena di nobile pathos e di passione, e tuttavia contenuta e solenne, riveste un particolare interesse storico, poiché appartiene all'insieme più antico di melodie che mai siano state registrate mediante un fonografo.[6] Si tratta di una melodia degli Zuñi del Nuovo Messico, che spazia in una gamma stupefacente di più di due ottave, ed è organizzata secondo uno schema sostanzialmente per terze.

ESEMPIO 4



Molto simili alle melodie "a picco" erano certamente i canti settecenteschi eseguiti dalle donne della tribù Abipón (ora estinta) dell'Argentina; anche in questo caso si trattava di lamentazioni funebri, in cui la voce precipitava dalla nota più alta a quella più bassa, con sibili modulati simili a fischi (*ein pfeifendes Gezische*).[7]

È possibile che queste melodie "a picco" siano giunte dall'Asia fino agli Indiani passando per lo Stretto di Bering: Marius Barbeau trovò un canto giapponese assai simile a certe melodie dello Yukon e della Columbia settentrionale britannica. All'inizio, egli narra, la melodia "seguiva un andamento ascendente, raggiungeva la nota più alta, e poi precipitava con ampi intervalli alla più bassa, sulla quale indugiava così come in moltissimi canti tipici degli Indiani". Purtroppo, Barbeau non ci fornisce la notazione di questa melodia giapponese;[8] ma la sua descrizione è inconfondibile e sarebbe pienamente convincente, solo che fosse sorretta da un maggior numero di prove attendibili.

Esiste nel teatro *no*[9] un esempio analogo che è apparentemente più convincente. In ogni modo, nel canto popolare coreano, che è molto affine a quello giapponese, si trovano chiaramente delle melodie "a picco".[10] Nella musica strumentale giapponese, per quanto ne conosciamo oggi, si riscontra talvolta un'affinità notevole con le melodie "a picco" vocali. Il seguente brano di musica teatrale, eseguito sul popolare liuto a tre corde o *samisen*,[11] va decrescendo in ogni sua frase e dalla nota più bassa balza su fino all'ottava superiore, o addirittura alla doppia ottava *mi''*.

ESEMPIO 5



Anche lo stile solenne della musica indiana nelle sue linee generali ci ricorda le melodie funebri polinesiane. Qui la voce eccitata compie un balzo di almeno due ottave e raggiunge il *do* diesis del terzo rigo.[12]

Canti analoghi furono uditi da Edwin G. Burrows nell'atollo di Ifaluk, nelle Caroline, nel 1947, durante una veglia intorno a un moribondo. Il lamento, sebbene uniforme, seguiva però un andamento unico.

Iniziando con una nota alta (che può variare da un grido acuto a un tono mediano), la voce discende in un lamento detto *portamento*, fino al punto più basso, ripetuto con un valore di tempo lento e uniforme. Sale poi di un tono per una terza minore e discende ancora di un tono e più. Queste salite e discese per una terza minore vengono talvolta ripetute. Inoltre, alle volte, tutti cantano all'unisono e poi un gruppo canta di nuovo in una tonalità bassa e un altro in una più alta.

Parecchie volte, considerando l'intervallo tra le tonalità dei due gruppi, notai che si trattava di una quarta perfetta, o perlomeno simile, tanto da sembrarmi tale. L'intervallo tra la prima nota alta e il monotòno basso era variabile, ma si trattava perlopiù di un'ottava o quasi. L'ultimo tono spesso sfociava in un singhiozzo tremulo; al termine di una frase si udiva sovente un breve lamento di una o più note.[13]

In un'altra occasione (15 gennaio 1948), egli scrive:

Ogni verso della canzone – si tratta di brani noti e non di improvvisazioni, perché tutti cantavano le stesse parole – era perlopiù cantato su un monotòno, con occasionali salite a una terza minore che avevo notato in precedenza. Talvolta la salita era a una terza maggiore. Tra ogni due versi vi era un grido prolungato, dal timbro indefinito. Notevoli erano le variazioni; alcuni si potrebbero definire urli, altri ululati, altri ancora strida. Poi, la voce cadeva in basso, con un *portamento*, fino a raggiungere la nota sulla quale erano intonati quegli stessi versi. Si avevano occasionalmente dei canti con andamento per parti parallele. Terza e quarta maggiore.[14]

Il tratto essenziale, tipico delle melodie "a picco", è il fatto che esse, a tratti, riconquistano audacemente l'ottava più alta, persino a livelli primitivi come nei canti dell'Australia e dello Stretto di Torres, per non parlare di ambienti più evoluti.[15] Ciò è tanto più degno di nota in quanto, al di fuori delle melodie "a picco", l'ottava non è assolutamente un intervallo preciso nella musica primitiva.

ESEMPIO 6[16]

p

Le melodie "a picco", basate sull'ottava come principio di base, si sono evolute per un processo di consolidamento interno, e non per accrescimento o espansione, come nel caso delle melodie orizzontali, che saranno analizzate nel paragrafo seguente. Gli inizi di tale processo furono irregolari e bruschi; all'interno

dell'ottava, gli intervalli successivi erano lasciati al caso, senza che vi fosse alcuna idea di scala e di intervallo. A poco a poco il carattere selvaggio e pittoresco lasciò il posto a un'organizzazione compatta con distanze ricorrenti, con una preferenza per le quinte, per le quarte o per le terze.

Le melodie "a picco", con l'intonazione forzata della nota più alta e il calo melodico successivo, costituiscono un esempio notevole di cambiamento d'intensità condizionato da fattori fisiologici. In effetti, ogni cantante e ogni suonatore europeo di strumenti a fiato sa quanto sia difficoltoso intonare una nota alta piano e una nota bassa con forza.

Si è tentati di attribuire alla correlazione tra altezza e intensità il doppio significato che le parole "alto" e "basso" hanno in molte lingue. A chi studia il francese si insegna a leggere *à haute voix*, cioè ad alta voce; similmente l'insegnante d'italiano reciterà Dante *a voce alta*.[17] Nella Francia del tardo Medioevo, *les instruments hauts*, cioè le trombe, i tamburi e le ciaramelle, avevano una voce penetrante che li rendeva udibili all'aria aperta; *les instruments bas*, cioè gli strumenti a corde e i flauti, avevano una debole intensità che li rendeva adatti a essere suonati al chiuso. Per tornare ai tempi arcaici, gli Indiani Bellacoola della Columbia britannica hanno una stessa parola per "alto" e per "forte", e un'altra parola che significa sia "basso" che "piano".[18] Nel Pacifico, gli Hawaiani conservano nella loro lingua la stessa ambivalenza. Ma quando le voci "salgono e scendono", essi cantano effettivamente in crescendo e diminuendo, senza cambiamento di altezza nelle cantilene di una sola nota (vedi l'esempio 23 a p. 89).[19] Le sfumature d'intensità sono condizionate dal fattore emotivo, e non da quello fisiologico.

Peraltro i cambiamenti d'intensità non si verificano di frequente nella musica primitiva.

Le melodie "a picco", a quanto sembra, vanno rapidamente perdendo ogni caratteristica "selvaggia", e questo ci obbliga ad analizzare nello stesso capitolo, intitolato "La musica primitiva", i modelli più antichi insieme a quelli più recenti. Per coerenza, occorrerebbe delineare in questo capitolo anche forme più recenti di melodie "a picco", per quanto non appartengano al tipo più antico di musica.

Di regola, le caratteristiche sono quelle usuali: l'ottava ri-

salta come struttura portante del loro impianto; la melodia compie continui balzi verso l'alto per raggiungere l'ottava più alta; inoltre, all'interno dell'ottava, alcuni intervalli discendenti assumono la funzione di fermate obbligatorie.

Tale posizione fissa ha una doppia funzione: uno schema *triadico* o per terze, e uno schema *tetradico* o per quarte. Analizzeremo per primo lo schema per terze.

Una cronologia delle ottave, per terze, nel mondo primitivo non è ancora possibile. Tali melodie si presentano sotto ogni possibile sfumatura. Alcune compaiono in maniera radicale, altre in posizione di sesta e quarta (tanto per servirci di termini dell'armonia). Nella terminologia della struttura della scala 1ª, ciò significa melodie "autentiche" e "plagali", o, come suggerivo in una mia opera precedente, melodie di quarta sopra la quinta, o di quinta sopra la quarta.[20] In entrambi i casi, esse si presentano o come "gusci" vuoti, o come strutture interamente o parzialmente eptatoniche e diatoniche. Nella registrazione di un canto dei Mandingo della Liberia troviamo esempi chiarissimi di melodie "a picco", trasformatesi organicamente in ottave triadiche;[21] come in questa canzone (da A. O. Väisänen) dei Vogul, un popolo finnico stanziato a nord dello spartiacque che divide l'Europa dall'Asia.

ESEMPIO 7



Abbiamo qui uno schema essenziale, a eccezione di un "infisso", o riempitivo occasionale nelle terze.[22] Difficilmente si sospetterebbe che questa melodia "civile", occidentale discenda dalle melodie "a picco"; così come appare sulla carta, essa potrebbe benissimo essere l'introduzione a un movimento di una sinfonia di Brahms. E tuttavia essa ci ricorda un lamento selvaggio e appassionato: infatti vi si trova l'inconfondibile ascesa verso il punto più alto della gamma, la caduta verso la nota più bassa, e la continua ricerca dell'ottava superiore, in una ripetizione generale di tutto lo schema.

Questi stessi tratti si presentano, tra l'altro, nelle melodie dei Navaho[23] e dei Sioux Teton,[24] che hanno però degli infissi e delle strutture plagali, con la terza in alto e il tetracordo in basso.

Apparentemente le melodie "a picco" si sono evolute fino a divenire formazioni di una semplice sesta, anziché dell'ottava consueta, come in questo esempio che ci viene dal Ruanda, nell'Africa orientale:[25]

ESEMPIO 8



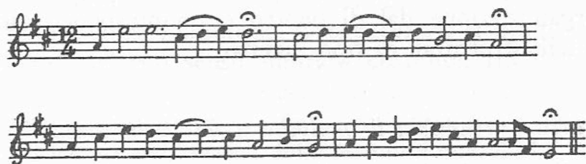
A vedere la notazione che fece Junod di un canto Baronga, così come egli lo aveva udito, siamo irresistibilmente tentati di identificarlo come una melodia "a picco", anche se esso ha soltanto quattro note discendenti nell'ambito limitato di una quinta.[26] Gli indigeni australiani di Beagle Bay[27] e i Wanyamwezi dell'Africa centrorientale,[28] d'altro canto, balzano nei loro canti fino alla nona o decima superiore:

ESEMPIO 9



Al termine di questo lungo excursus, incontriamo una melodia familiare, che viene dall'antica Grecia, lo *skolion*, o canto conviviale, del compositore greco-siculo noto come Seikilos:[29]

ESEMPIO 10



Il fascino di questo brano si deve alla gamma ben definita di un'ottava composta da una quinta sopra la quarta. Secondo la terminologia greca, essa è di forma *frigia*; la nomenclatura del contrappunto la definirebbe *ipomisolidia*. La quarta inferiore è pentatonica, la quinta è eptatonica. Proprio come una melodia "a picco", essa sale dalla *mesé*, o centro tonale, fino alla nota più alta, per poi precipitare verso la nota finale, un'ottava più in

basso. Undici delle dodici battute si muovono nell'ambito della quinta superiore, e soltanto l'ultima misura discende al tetracordo inferiore. La ripetizione strofica, assai probabile in una melodia tanto breve, sebbene evidentemente non incisa sulla stele tombale su cui il canto è tramandato, presenterebbe forse la risalita fino alla nota più alta, passando per la *mesé*.

Intorno e dietro a questa deliziosa canzone esistono migliaia di sconosciute melodie di quinta su quarta create tra l'India e l'Europa.

Alle ottave triadiche si contrappongono le ottave formate da due *tetracordi congiunti* o *disgiunti*. Nel quinto capitolo, dedicato allo sviluppo dei modelli di quarta e di quinta, discuteremo questi termini, insieme con un esempio di canto indiano irochese che termina con un'appendice di un'ottava. Melodie simili a questa sono cantate anche dagli Indiani Pawnee.[30]

Il seguente esempio (secondo Walter Wiora) di tetracordo disgiunto, che ci viene dalla Croazia, tradisce la sua derivazione da un'originaria melodia "a picco", per la sua discesa e risalita netta all'ottava superiore:

ESEMPIO 11



Questa volta ci troviamo dinanzi al raro caso di uno sviluppo dai tipi più primitivi fino alle forme moderne, attraverso una crescente organizzazione dal di dentro e un'interpenetrazione secondo modelli strutturali di tipo diverso.

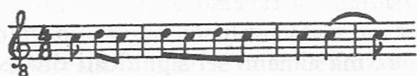
2. *La musica più antica: le melodie a intervallo unico*

Accanto alle melodie "a picco" troviamo, a un livello culturale meno elevato, un tipo di melodia in apparenza meno emozionale, che, nella sua forma più rudimentale, consiste di due sole note cantate in alternanza. La voce si sposta in alto e in basso, descrivendo una linea orizzontale simile a uno zigzag.[31]

I termini "alternanza" e "zigzag" sembrano suggerire un andamento regolare di avanti-e-indietro, simile a quello di un pendolo. Ma non c'è un movimento a spoletta di questo genere,

a meno di non pensare a una vibrazione a velocità moderata. Talvolta si ha una maggiore accentuazione della nota superiore, talvolta di quella inferiore, cosicché essa assume il ruolo di nota principale, iniziale o terminale. Questo fa sì che la melodia sembri "indugiare" o "arrestarsi":

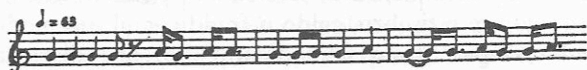
ESEMPIO 12[32]



ESEMPIO 13[33]



ESEMPIO 14[34]



Può esservi, come nell'esempio 14, una nota predominante per importanza e per frequenza, e un'altra nota subordinata, tanto che si sarebbe tentati di parlare di "appoggiatura" nel senso moderno del termine. In fondo, l'alternanza richiede un certo equilibrio tra le due note, sia dal punto di vista dell'importanza sia della quantità.

Un semplice zigzag – su e giù, oppure giù e su – è facilmente definibile come monotono. Così facendo, si usa il termine "monotono" nel suo senso figurato corrente, rischiando però che esso venga inteso nel senso letterale, cioè come composto di *monos*, "uno", e *tonos*, "tono". L'ambiguità è tale da precipitare il lettore nell'intrico della terminologia, il che lo obbligherà, nell'interesse della chiarezza e della coerenza, a sorbirsi qualche minuto di semantica.

Alcune recenti opere di argomento etnomusicologico definiscono il movimento *avanti-e-indietro* di due note non monotonico, ma *ditonico*, cioè, secondo la terminologia greca, "di due toni". Di conseguenza, definiscono gli aggregati di tre o più note tritonici, tetratonici e pentatonici. Questo è inammissibile, o

quanto meno è una definizione poco pratica, che rischia di indurre interpretazioni scorrette.

Il termine "ditonico" è inadeguato per due ragioni. Dal punto di vista fonetico, differisce dal familiare termine "diatonico" soltanto per la mancanza di una "a" che, nella pronuncia inglese, non è quasi udibile quando segue la "i". Per di più, molti lettori non sono in grado di comprendere che il primo termine deriva da *di*, "due", e il secondo da *dia*, "attraverso".

La componente "tonico" presenta problemi ancora maggiori; infatti possiede non uno solo, ma almeno sei significati diversi e persino contraddittori: 1) nella forma "tonico" si tratta di un aggettivo usato come sostantivo e che indica il polo principale di gravitazione di una melodia armonizzata o armonizzabile. L'originario termine greco, *tonos* (da cui attraverso il latino e il francese antico si ha poi "tono"), è riferito all'idea di tensione, e significa 2) in termini acustici, un suono regolare di qualsiasi tipo, in opposizione al rumore irregolare; 3) il timbro, il numero delle vibrazioni, e la frequenza di tale suono, poniamo *do* o *do* diesis; 4) il suo colore o timbro, caldo o freddo; 5) il suo modello melodico (ad esempio "tono salmodiante"); 6) una distanza o intervallo pari a una seconda maggiore. È piuttosto rischioso servirsi di un termine che ha sei significati. Composto con *di*, può rivelarsi addirittura distruttivo; infatti, in terra greca così come nel Medioevo, *ditonos* significava, logicamente, una distanza pari a due volte la seconda maggiore, ed era il termine convenzionalmente accettato per indicare la terza maggiore. Non bisogna perciò confondere i significati reintroducendo un termine ormai universalmente accettato per indicare una cosa completamente diversa o addirittura opposta.

E ancora: "tritonico" non dev'essere usato per indicare una melodia di tre note. Nella terminologia musicale, questo è da molto tempo il nome universalmente accettato per indicare una successione di tre intervalli di un intero tono, come ad esempio *fa-sol-la-si*, o, eliminando gli intermediari, il passaggio *fa-si*, sia in successione sia in dissonanza.

La parola "pentatonico", al contrario, è universalmente accettata per denotare una scala (o una melodia) composta di soli cinque intervalli *nell'ottava*; perlopiù, anche se non sempre, indica tre seconde e due terze, come nell'Estremo Oriente e nei paesi celtici.

Cercheremo scrupolosamente di evitare questi termini "ambi-

gui", tanto per usare un eufemismo. La terminologia serve a chiarificare, e non a confondere.

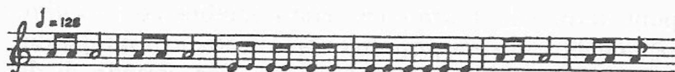
Il concetto di cui abbiamo bisogno a questo punto è quello di "intervallo". Il suo significato è ben poco equivocabile; a rigor di termini, nessuna melodia ha "toni" o "note"; in quanto forma di *movimento* musicale, essa è una serie di intervalli (o anche di salti), laddove le note sono semplicemente delle fermate, o dei punti terminali. Tutto considerato, sarebbe assai meglio definire i modelli melodici primitivi come melodie a uno, a due o a tre intervalli, anche se tale definizione, non essendo di derivazione greca, fa un po' meno impressione.

Per usare una parola di origine latina, si potrebbe denotare la misura approssimativa di un intervallo come melodia a intervallo di seconda (*secondale*), quando le due note che si alternano distano tra loro di una seconda maggiore o minore; come una melodia a intervallo unico *terzale* di una terza maggiore, neutra o minore; come una melodia *per quarte*, di una quarta, di solito discendente; come una melodia *per quinte*, infine, di una quinta. Poi, quando incontreremo melodie più complesse, sarà più facile parlare di seconde, di terze, di quarte o di quinte singole, in opposizione ad analoghi intervalli doppi, tripli, quadrupli o quintupli.

Non sappiamo quale sia il fattore che determina la misura dell'intervallo caratteristico di un gruppo tribale. Certamente non si tratta del grado di ristrettezza mentale attribuito ai primitivi dagli antichi studiosi, per i quali alla mente più limitata corrispondeva l'intervallo più breve. Quest'equazione è illecita: infatti certi popoli non vanno al di là del semplice schema per seconde, ma non perché si trovano sul gradino più basso della scala culturale; e non è vero neanche che gli intervalli di quarta e di quinta siano riservati a chi è salito più in alto su quella scala. Sovente il fattore determinante per gli individui è il sesso: le donne sembrano preferire gli intervalli più brevi, così come danzando eseguono i passi più piccoli, laddove gli uomini procedono con un'andatura a balzi. Occasionalmente il ruolo decisivo spetta alle abitudini motorie di una tribù, che tanto spesso sono condizionate dalle sue abitudini di vita generali; lo stesso può avvenire per la conformazione geologica dell'habitat, a seconda che sia piano o montuoso, esteso su vasti spazi o limitato; talvolta il fattore determinante può essere invece il clima. Ma ogniqualvolta esistono prove sufficienti a favore di una di queste possibilità, vi sono altrettanti esempi contrari, che non si possono

certo definire eccezioni giustificabili. Perciò, se ad esempio le bambine esquimesi cantano all'unisono delle quarte vuote,[35] questa musica, che è effettivamente arcaica, femminile e infantile, è la prova del fatto che gli intervalli ampi non dipendono necessariamente da una mentalità evoluta, o dal sesso:

ESEMPIO 15[36]



Effettivamente talvolta le donne esquimesi adulte cantano in quinte, ampliandole talvolta finché esse divengono quasi delle seste minori.[37]

Agli antipodi troviamo un altro esempio sconcertante di quarte vuote: gli sciamani della Terra del Fuoco le cantano nei loro riti:[38]

ESEMPIO 16[39]



laddove il modello più caratteristico e più frequente dei canti della Patagonia ha intervalli stretti e per seconde. A quest'ultimo caso va aggiunto quello della Polinesia.[40] Anche qui non vi sono spiegazioni convincenti da offrire.

Al regno delle melodie per seconde si applica un rigoroso *non liquet*. La loro distribuzione è su scala universale, e non si motivano per condizioni speciali, quali sesso, clima o altro. Tutt'al più, le seconde sono tanto frequenti nelle civiltà meno evolute, che è opportuno attribuirle alle prime forme di società umana conosciute, senza prendere, nella disputa tra monogenisti e poligenisti, una posizione a favore o contro la tesi dell'origine unica dell'uomo.

La situazione non è altrettanto chiara per quel che riguarda gli intervalli di terza. Il modello per terze è anch'esso quasi universale; ma la mappa della sua distribuzione mostra una notevole densità nell'Africa nera, che per contro non conosce quasi affatto la quarta. Sembra addirittura che l'Africa nera abbia il monopolio dell'intervallo di terza. Siamo forse di fronte a un caso di condizionamento razziale? Ne dubito. La quarta è assente in

Europa, eccettuata gran parte dell'area orientale e sudorientale, mentre l'intervallo di terza domina dappertutto. Di nuovo, per quanto ne sappiamo, nel mondo asiatico vi è un Nord che predilige le terze, e un Sud dove perlopiù dominano le quarte, che va dal Tibet fino all'Indonesia. Dobbiamo perciò prendere in considerazione la possibilità che una regione, originalmente di terze, composta da tutto il Vecchio Mondo, cioè Asia, Europa e Africa, sia stata divisa in due, in un remoto passato, da un cuneo di melodie di quarta provenienti da est.[41]

Tra gli Indiani d'America, le melodie di terza e di quarta vivono le une accanto alle altre, senza tradire indizi di una cronologia o di una stratificazione convincente.

Questo paragrafo dell'opera riguarda unicamente le melodie a intervallo *unico*, mentre a quelle a intervalli multipli è dedicato uno dei prossimi capitoli.

Gli intervalli unici da nota a nota rimangono spesso immutati all'interno di una melodia e anche in tutte le melodie di una tribù. Ma naturalmente l'ascoltatore non deve aspettarsi che gli intervalli che qui chiamiamo di seconda, di terza e di quarta siano identici a quelli dei nostri pianoforti. Essi hanno un'ampiezza considerevole,[42] e talvolta si confondono addirittura l'uno con l'altro, cosicché chi effettua la trascrizione è incerto se indicare un intervallo come seconda o come terza, come terza o come quarta.[43] Una buona trascrizione indicherà il numero dei *cents* della distanza, eliminando con ciò ogni dubbio.

La situazione si complica quando, per amore di espressività, i buoni cantanti, molto più che non quelli scadenti, espandono o riducono intenzionalmente gli intervalli. In particolare ciò accade tra gli Indiani d'America, i cui strumenti non sono accordati in base a una scala e che pertanto non conoscono intervalli standard. Talvolta superano di una terza maggiore il timbro originale; e qualche volta aumentano anche l'intervallo vero e proprio, secondo un "aumento verticale".[44] Tecniche simili si incontrano in Giappone, dove è normale che il flautista elevi il tono dopo un attacco regolare. Gli Ebrei dello Yemen e della Persia tendono a trasformare le note in *diesis* a mano a mano che la melodia diviene più concitata.[45]

I modelli a intervallo unico si potrebbero definire esattamente come "strutture vuote". Essi infatti comprendono sol-

tanto le note strutturali, distanti tra loro una seconda, una terza, una quarta o una quinta. Ma la vacuità di questi modelli può essere, come spesso è, disturbata da note addizionali e ausiliarie imposte da un'immaginazione più ricca o da abitudini motorie differenti.

Finché il nucleo è riconoscibile in quanto tale, qualunque nota addizionale nella melodia è detta *affisso*, se si aggiunge al nucleo dal di fuori,[46] e se è necessario specificare, è più precisamente un *suffisso* quando è aggiunta al di sopra, e *prefisso* quando è aggiunta al di sotto. Le melodie per seconde possono essere ornate soltanto con *affissi*. Al contrario, le melodie per terze, quarte e quinte tendono sempre a risolversi in intervalli più brevi. Le note riempitive delle terze, delle quarte e delle quinte si dicono *infissi*.

ESEMPIO 17[47]



Non bisogna confondere questi riempitivi con melodie di più *seconde* consecutive, che possono sembrare simili: *do-re-mi*. La terza, la quarta e la quinta formano sempre l'impianto strutturale, e i riempitivi sono soltanto passaggi non strutturali. Delle terze, in genere, solo quelle maggiori sono divise. Le terze minori, essendo troppo vicine alla misura di un intero tono, non necessitano di stazioni intermedie, e pertanto raramente ne usano. Un bell'esempio di questo tipo è la melodia arcaica lituana registrata su EFw FE 4009 (P 1009) I e, in cui i diciassette versi doppi usano esclusivamente le note *fa-mi* bemolle-*re*.

Una quarta strutturale, o "tetracordo", con o senza infissi, mantiene spesso intatta la terza minore, cosicché un infisso è sufficiente a dividere lo schema quartale in una terza minore più un tono intero, generalmente con la terza in alto e la seconda in basso. Questo è il nocciolo del cosiddetto genere *pentatonico*, che esamineremo nella seconda parte del libro. Quando i tetracordi sono divisi in tre intervalli (di regola, due toni e un semitono), si parla di due infissi, uno superiore e uno inferiore, e la quarta si chiama diatonico o eptatonico. Sono possibili tre combinazioni fondamentali (che qui riporto nel consueto ordine discendente): semitono al punto più basso: *tono*, *tono*, *semitono*

o TTs (greco dorico); *semitono al centro*, TsT (greco frigio); *semitono in alto*, sTT (greco lidio). Tutte queste combinazioni si possono ritrovare fin nelle civiltà primitive.

I due infissi di un tetracordo raramente sono di uguale importanza. Nella ninnananna rumena che segue, il tetracordo è *re do si la*; ma, lungi dall'essere alla pari, la nota *si* occupa soltanto 3 unità di tempo, laddove *re* ne occupa 15, e *do* e *la* 14 ciascuna. È possibile una sola interpretazione: l'infisso *do* è divenuto quasi strutturale, mentre *si* è ancora una nota di passaggio. La melodia in quanto tale è quasi pentatonica, nella forma di seconda sopra la terza:

ESEMPIO 18[48]



Nei canti popolari, sia rumeni sia altri, avviene che verso la fine la quarta strutturale, grazie all'aggiunta di una nota più bassa, diviene una quinta. Quando ciò si verifica,[49] la nota aggiuntiva non deve essere chiamata tonica, come è stato fatto; essa è semplicemente un prefisso. Il termine "tonica", che genera tanta confusione in una melodia tetracordale, può essere applicato soltanto a uno degli estremi del tetracordo.

Dal punto di vista moderno occidentale, sono una stravaganza i tetracordi pentatonici nei quali l'infisso è tanto vicino a una delle estremità dello schema che lo spazio di cinque semitoni della quarta si configura nelle forme 4+1 o 1+4, anziché nella forma abituale di 2+3 o 3+2. Eppure, questo tetracordo stranamente sbilanciato non è né artificiale né innaturale; dev'essere molto antico, dato che si trova in molte località del mondo.[50]

ESEMPIO 19



A queste prove va aggiunto il famoso *Kol nidrei* cantato dagli Ebrei alla vigilia del giorno dell'Espiazione.

ESEMPIO 20



In tutti questi casi il semitono è situato più in alto della terza. Al contrario, con la terza maggiore al disopra del semitono, questo tetracordo è caratteristico della musica dei Berberi tunisini;[51] ma si presenta anche nelle orchestre giavanesi arcaiche a intervallo unico, *munggang* e *kodok ngorèk*.[52]

Avremo ancora occasione di trattare queste pentatoniche di terza maggiore più avanti, quando esamineremo le quarte doppie e triple.

Tutte le organizzazioni *per quarte* debbono essere trattate con la massima cura. Per maggiori chiarimenti, si rimanda il lettore a un canto popolare dell'Anatolia (Asia Minore) che è stato assai ben registrato.[53] Chi ascolta sarà piuttosto disorientato dal fatto che i due infissi sono così incerti e variabili da rendere il tetracordo *re'-la* ora lidio (nel senso greco della parola), ora frigio, ora dorico, e persino "tzigano" con uno dei due toni interi aumentato a scapito dell'altro, come nella nostra cosiddetta scala armonica minore. Effettivamente, qui come in altri casi, questi termini esprimono solo approssimativamente ciò che si intende; gli *infissi*, a parte le regole, sono mobili e vanno soggetti alla discrezione del cantante. A questo proposito ricordo benissimo lo stupore di von Hornbostel quando, nel 1932, assistemmo insieme a un servizio sacro copto, al Cairo: tutti i tetracordi presenti nella bella registrazione di un'edizione dei canti copti che aveva studiato erano dovuti all'immaginazione dell'autore della trascrizione, ed erano, per usare un eufemismo, tutti piuttosto discutibili.

Persino in un sistema coeso e solido come quello dell'antica Grecia gli infissi godevano ufficialmente di un'incredibile libertà. Le *chroai*, cioè le "sfumature" all'interno delle scale altrimenti normali, di cui si legge in Archita, Aristosseno, Tolomeo e altri teorici, erano poco più che futili tentativi di matematizzare, legittimare e codificare ciò che in effetti era lasciato interamente al gusto e all'estro dell'esecutore. Di qui la tolleranza di Tolomeo che, anziché insistere sulla correttezza più rigorosa, ammetteva apertamente che "i suonatori di lira preferivano (!) due forme normali d'intonazione (...) Coloro che suonavano la cetra preferivano (!) (...)".[54] Le note limite del tetracordo erano *hestotes*, cioè fissate "rigidamente"; gli infissi invece erano liberi e mobili.

Le *quinte* semplici ricorrono frequentemente nella musica dei Boscimani e degli indigeni della Patagonia, dei Lapponi e degli Esquimesi, come si nota nell'esempio seguente (secondo Lucy Lloyd e A. Weisbecker):

ESEMPIO 21



Tali schemi per quinte si presentano nei canti degli Indiani Menominee[55] con due infissi ma senza semitono:

ESEMPIO 22



È impossibile scambiare queste melodie per terze doppie poiché nessun infisso forma una terza.

Le *seste*, trascritte ora come minori ora come maggiori, sono state ritrovate in Polinesia.[56]

A proposito delle melodie "a picco", ho coniato una volta il termine "patogenico", cioè di origine emozionale, passionale. Questo termine è utile ed è stato compreso da tutti. Ma esito a chiamare l'abituale melodia orizzontale "logogenica", cioè originata dalla parola, come sempre si è fatto. L'esperienza ha dimostrato che il termine suggerisce un che di molto vicino allo stile recitativo del primo Seicento, o alla resa più o meno fedele che Richard Wagner dette dell'inflessione naturale della parola, piuttosto che a un veicolo neutro e indifferenziato di parole. A somiglianza dei motivi dei nostri inni, le melodie primitive vengono sovente usate per testi completamente differenti e perciò le loro origini non possono ricercarsi nel testo. Tutt'al più queste melodie vengono adattate in modo insipido alle deviazioni subite dal numero delle sillabe.[57]

In effetti, le parole in sé sono spesso prive d'importanza e scarsamente atte a modellare a propria immagine una melodia. Gli Indiani della California, secondo la relazione di alcuni missionari spagnoli del 1811, non esprimono nessuna affermazione

nei loro canti, "ma usano soltanto parole fluenti, nominando uccelli, luoghi del loro paese e così via".[58] Tra molti esempi simili abbiamo quello dei Sakai della Malacca, che recitano lunghe serie di nomi di fiumi e di montagne. Un canto dei Luiseño della California meridionale termina così: "Ho nominato tutti i nomi delle stagioni e delle stelle (...)";[59] proprio alle "canzoni enumerative" E. G. Burrows dedica un'intera sezione del suo libro sugli indigeni di Tuamotu.[60]

Un esempio di emancipazione dalle parole dotate di senso è costituito anche da tutto il "nonsenso" delle canzoncine infantili, gli innumerevoli *jiggety jigs* o *tootle tootle toots*. Un antenato di queste espressioni insensate che ha guadagnato gli onori del tempo è il *fa la la* onnipresente alla fine di ogni strofa delle canzoni *da balletto* italiane del Seicento. Tali ritornelli si possono far risalire alla musica arcaica. I Georgiani del Caucaso hanno il loro *delivodelivodeli*;[61] gli Esquimesi Caribou, che vivono quasi completamente isolati, nei loro ritornelli cantano *ja-ja-ha-ja-ja*,[62] gli Esquimesi Copper *i ya i ya*,[63] e gli Esquimesi dello Smith Sund cantano *nalegah - nalegaksoak*.[64] A parte i ritornelli, John Ross, che scoprì quest'ultima tribù nel 1818, narra di come gli uomini cantassero per dieci minuti di seguito le sole sillabe *amnaj sjah* e *hejaw heja*.[65] Così anche nella musica degli Indiani Flathead "pochissime canzoni hanno un testo; la maggior parte impiega piuttosto delle sillabe senza senso, che generalmente iniziano con le consonanti *h* e *y*".[66]

Privi di testo sono anche i rapidi *nigunim* degli Ebrei cassidici, a base di *ay* o *bay*, di *oi* o *doi*,[67] sillabe che probabilmente non sono più insensate della *glossolalia* dell'estasi religiosa, che nella Bibbia inglese è descritta come un "parlare con la lingua" (Corinzi I 14). Analogamente, i Ceremissi della Russia centro-orientale cantano i loro canti sacri senza nessun testo.[68] Anche i Watussi dell'Africa orientale talvolta cantano intere strofe delle loro canzoni senza parole, o addirittura senza sillabe.[69]

Ma, contrariamente a questi esempi, bisogna ammettere che molte melodie appartenenti a questo gruppo non traggono affatto origine dal testo. Sarebbe meglio abbandonare quindi il termine "logogenico", e parlare piuttosto di melodie orizzontali e melodie "a picco".

D'altra parte, le parole dotate di un senso spesso ostacolano il flusso della melodia e trovano un'espressione musicale senza

pretese eccessive, senza l'aiuto di ritmi che attraggono l'interesse, o di vere e proprie melodie. È il caso delle recitazioni liturgiche che si svolgono su un unico tono immutabile, come nei salmi gregoriani, nelle preghiere e nelle lezioni. Di regola si ha una *flexa*, cioè una nota bassa cadenzale che serve per denotare e ricordare la diminuzione di forza della voce, che potrebbe scorgersi anche nelle formule melodiche iniziali e finali. Ma i gradi che queste ultime formano non hanno un'importanza essenziale; che la voce, dopo una serie di ottavi a intervalli uguali, cada con la *flexa* di un semitono o di un tono intero, o addirittura di una terza, non ha nessuna importanza, eccetto che dal punto di vista della correttezza modale (vedi esempio N. 68 a p. 188).

In via di principio, l'unica cosa che conta è la serie monotona di una nota, che evita di sviare l'attenzione dell'ascoltatore dalle parole sacre con un pretesto melodico.

La recitazione su un unico tono non è limitata a nessuna Chiesa in particolare. Un esempio classico dello stile statico e ripetitivo è rappresentato, nel mondo arcaico, dagli antichi, solenni canti hawaiani, nei quali la nota superiore spesso è ripetuta per dozzine di battute prima che il cantante lasci spazio alle esigenze della struttura e dello sforzo vocale, sottolineando la fine di una frase col toccare la nota più bassa.[70]

ESEMPIO 23



Anche i Maori della Nuova Zelanda prediligono le recitazioni su un'unica nota, dalle quali deviano solo raramente con qualche nota ausiliaria che dista di una seconda o di una terza minore.[71] Nelle isole che si trovano tra le Hawaii e la Nuova Zelanda, gli indigeni eseguono le loro recitazioni stazionarie senza note ausiliarie; dopo un grido seguirà la seconda parte del canto, un tono più in alto; si chiuderà su una nota ancora più alta, dalla quale il canto scivolerà in basso con un *glissando* cadenzale.[72]

Il quadro dei canti polinesiani non sarebbe completo senza le danze aggraziate che le donne eseguono in posizione assisa; la litania statica è particolarmente confacente ai movimenti

lenti e come trasognati che esse compiono con le braccia e con il torso.[73]

Nella mappa della distribuzione delle melodie di una sola nota vanno poi annoverate le isole Caroline, peraltro primitive dal punto di vista musicale;[74] i Pigmei Jahai Semang dalla pelle scurissima, che vivono nelle giungle della penisola della Malacca, a un livello culturale primitivo;[75] i sacerdoti buddisti[76] e i cantori guerrieri dell'Arabia meridionale;[77] i bardi *mestwirebi* della Georgia caucasica;[78] e i Serbi, con i loro incantesimi magici in cui le sporadiche note ausiliarie somigliano a singhiozzi e sono spesso microtoniche.[79] Nella maggior parte dei casi le recitazioni di una sola nota non sono altro che episodi o ripetizioni all'interno di uno stile che peraltro prevede l'alternanza. Come esempio di posizione intermedia, posso citare un canto Pawnee di undici battute, in cui alla nota *mi*, altrimenti predominante, si aggiungono *si* e *la* in sole due battute e mezza;[80] oppure una melodia Cheyenne in cui tutta la seconda parte consiste di diciannove misure basate tutte sul *re* e *mi*.[81]

Nel corso del tempo e della cultura, gli schemi con alternanza, come vedremo oltre, sono passati spesso da un unico intervallo a due, o da due a tre, e così via; sembrerebbe quindi logico desumere che le melodie in forma di litania, con una sola nota o quasi, siano più antiche anche delle melodie di due note. Ma nella storia della cultura non serve molto fare i conti, tanto più quando la *ripetizione* e l'*alternanza* sembrano differenti al punto da rendere inutile qualsiasi paragone, perché l'una denota il bisogno di distensione o di tensione, mentre l'altra evidenzia l'esigenza di un movimento misurato. L'unica affermazione che si può osare di proporre è che le formazioni di una sola nota, come quelle di due note, appartengono alle epoche più antiche dell'umanità.

Quanti credono al parallelismo tra l'evoluzione dell'individuo e quella del genere umano saranno soddisfatti nel costatare che sia le formazioni di una sola nota che quelle di due si trovano tra le primissime canzoni che i bambini piccoli balbettano. Alcune di queste canzoni furono registrate decenni orsono dallo psicologo Heinz Werner.[82]

Sia le melodie orizzontali sia quelle "a picco" si incontrano sovente presso la stessa tribù,[83] o addirittura nella stessa can-

zone. Questa coesistenza pacifica vieta in molti casi di attribuire separatamente quegli stili a certe razze o gruppi minori. Essa non ci permette, inoltre, di ipotizzare che il Paleolitico sia composto di livelli diversi. Il modo in cui le due specie si mescolano denuncia piuttosto due diverse radici del canto, una derivante dall'ululato, una dalla recitazione. L'esigenza melodica fondamentale ha almeno due origini diverse, senza considerare qui l'impulso motorio del ritmo: come si può dunque ricercare "l'" origine della musica?

Per concludere questo capitolo molto tecnico sarà opportuno esprimere un'affermazione di natura stilistica più generale.

Ogni arte presenta un dualismo di concetto e di tendenza; essa soddisfa esigenze opposte, e sovente lo fa contemporaneamente e nella stessa civiltà. Può essere infatti imitativa fino al limite dell'illusione e suggerire la realtà di un oggetto, di una situazione o di un'esperienza dei sensi. Al contrario, può essere deliberatamente astratta, non-imitativa, totalmente indifferente verso la realtà oggettiva. Tra questi due estremi vi sono tutte le sfumature di passaggio, una cruda realtà idealizzata, o ridotta a mera astrazione; o, d'altra parte, modelli ornamentali, giocosi e privi di significato, ravvivati e trasformati fino a suggerire oggetti o simboli noti. Questo avviene nella pittura, nell'incisione e nella scultura; ma anche nella poesia, nella musica e nella danza.

Le due forme fondamentali della melodia primitiva fin qui discusse ben si inquadrano nel disegno generale che ho prospettato. Come ho detto, le melodie "a picco" "ricordano urla selvagge di gioia o mugolii di rabbia". Non sono appassionate ma altamente realistiche; ripetono prima, poi semplicemente imitano, e infine suggeriscono soltanto scoppi incontrollati di forti emozioni, familiari sia a chi canta che a chi ascolta. Le melodie orizzontali, d'altra parte, sono talvolta una ripetizione costante della stessa nota, talvolta una reiterazione incessante di due note di tonalità diverse, che ci ricordano da vicino quegli ornamenti primitivi, senza pretese, in cui è ripetuto lo stesso puntino o lo stesso trattino intorno al bordo di una faretra di bambù, lo stesso zigzag dei giunchi di un paniere, senza alcuna intenzione di imitare o di esprimere le esperienze interiori o esterne dell'uomo. Entrambi i tipi si sviluppano su un percorso che va da un opposto all'altro: *le melodie* "a picco" passano

dai gemiti naturali, spontanei, a stilizzazioni addomesticate; le melodie orizzontali si adattano all'inflessione corretta, al metro e al significato delle parole che accompagnano, divenendo così delle melodie parlate realistiche, cioè delle imitazioni, come in questo "Ascolta Israele" della liturgia babilonese:

ESEMPIO 24[84]



Occasionalmente, il profilo delle melodie, tratto in parte da pubblicazioni precedenti all'èra del fonografo,[85] è stato interpretato come se fosse effettivamente un'immagine, soave e nostalgica, di monti e fiumi, del sole, del vento e della terra. Non è soltanto possibile, ma piuttosto probabile che il testo crei qui e là automaticamente un simbolo melodico. A meno che tale simbolismo non venga segnalato e spiegato dagli indigeni stessi, è estremamente azzardato leggerlo e trasformarlo in una melodia estranea e primitiva mai udita prima; ancor più azzardato degli abusi di "metodo ermeneutico" che notoriamente si compiono ai danni della musica europea.[86]

Dobbiamo invece comportarci in modo assai accorto di fronte a simboli che intendono essere una componente automatica, quasi inconscia dell'atto creativo, possiamo sentirci più sicuri in presenza di un'arte consapevolmente, intenzionalmente illustrativa. Gran parte di quest'ultima appartiene ai tempi postprimitivi. La drammatizzazione delle scene di guerra e di lotta nell'Arabia meridionale[87] è senz'altro a un livello superiore a quello primitivo; questo è vero anche quando gli Iru dell'Uganda descrivono le loro partite di caccia in lunghe cantate, che vanno dal primo allarme delle trombe all'uccisione della preda e alla rumorosa distribuzione della carne, in un dialogo che culmina nel coro finale dei corni di tutti i cacciatori.[88] Le recitazioni semidrammatiche sono accompagnate dalla gesticolazione dei menestrelli di professione, o quasi, e appartengono anche esse a un livello più evoluto, come vedremo nella penultima parte dell'opera.

Su un piano del tutto diverso, alcune imitazioni musicali ricordano le pitture realistiche ritrovate nelle caverne della Francia meridionale, del Nord della Spagna e nella terra dei

Boscimani, con la sorprendente animazione di uomini e bestie.[89] Uno degli esempi più caratteristici è fornito proprio dai Boscimani, che rendono efficacemente l'andatura tipica di molti animali, percuotendo dolcemente gli archi tra loro con un ritmo adeguato. I Kayabi del Mato Grosso imitano con altrettanto gusto i versi degli uccelli, delle lontre, delle scimmie e dei giaguari;[90] gli Esquimesi imitano, con arte squisita, le grida di oche, cigni e trichechi, non per divertimento, né per intenti magici, ma semplicemente perché quegli animali si avvicinino fino a essere a tiro del cacciatore.[91] Nei loro racconti mitici, gli Apache mimano il canto degli uccelli più piccoli "in falsetto, mentre la voce del gigante, lento e impacciato, è intonata con voce bassa, simile a un grugnito".[92] I Papua della Nuova Guinea introducono nelle loro canzoni e nelle melodie suonate al flauto le voci degli uccelli e di altri animali, che forse "svolgono un ruolo nella formazione delle loro idee religiose".[93] Infine, i selvaggi dell'Australia settentrionale, famosi anche per le pitture rupestri e per le naturalistiche sculture in legno, imitano su semplici trombe di legno i movimenti simili a passi di danza del *native companion* [il *Grus australasianus*], un grazioso uccello grigio-blu dalle lunghe zampe sottili, e di altri volatili.[94]

Esiste anche una registrazione effettuata in Australia, in cui un cantante descrive, forse con una certa ironia, un'esercitazione militare nella quale si odono soldati ricevere gli ordini, marcare il tempo marciando, arrestarsi e poi riprendere la marcia.[95] A. P. Elkin illustra assai efficacemente le melodie descrittive australiane, esemplificate dal canto dell'incudine che imita "vividamente le scintille che sprizzano e l''urlo', il rimbombo del ferro caldo percosso dal martello. Il 'canto della barca' descrive una navicella con il suo albero, la sua vela e un motore ausiliario, sulla quale viaggia lo stesso esecutore del canto. Così nel 'canto al lavatoio' sono descritti i panni lavati e appesi sul filo, gonfiati dalla brezza e poi stirati".[96]

Le strane attività dell'uomo bianco sono davvero suggestive: i Temiar della Malesia interiore cantano *Bah motoh*, lo spirito della barca a motore, un canto in cui si mescolano il naturalismo e la stilizzazione estrema.[97]

Ma, in generale, ogni espressione, al di fuori di ciò che con un certo imbarazzo chiamiamo con il vago nome di "arte", evita il naturalismo e persino il realismo. Neanche i bambini piccoli copiano la natura; essi disegnano con gli occhi sulla carta, ma

non sugli oggetti, e sono guidati da un misto di memoria e d'immaginazione. Quei tratti di matita semplici e suggestivi non hanno nulla di realistico; lo stesso vale per ogni arte popolare.

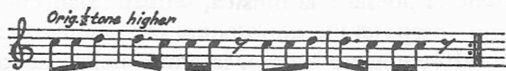
I canti che fanno parte delle storie di animali, nella musica più arcaica degli Indiani d'America, sono imitazioni delle grida degli animali, "sebbene non necessariamente molto realistiche".[98] I nostri canti popolari sono così neutri e privi di caratteristiche tipiche, che la stessa identica melodia può essere cantata per tutte le strofe, e addirittura per testi di umore diverso e contrastante, o anche per poesie di origini del tutto differenti. Il vero cantore popolare abbandona solo raramente la sua melodia senza impegno per divenire attore drammatico. Un esempio facilmente accessibile di ciò è un canto siciliano in cui si fa l'elogio tragicomico di un asino morto, e nel quale il suo ragliare è imitato in modo sorprendente.[99] Ma in questo caso potrebbe trattarsi di una sopravvivenza delle antiche cantilene semiparodistiche, o *epikedia*, dedicate agli animali, tipiche della classica terra di Magna Grecia.[100] Più calzante è forse l'esempio di un canto popolare del Mississippi dedicato a una vecchia che, vedendo una volta un cadavere in chiesa, domandò al prete: "Anch'io sarò così quando sarò morta?" Il prete le risponde "Proprio così", e la risposta conclusiva della vecchia non consiste né in una nota, né in una parola: il canto termina semplicemente e in modo molto naturalistico, con "un grido acutissimo".[101]

3. *Conservazione e magia*

Le melodie a intervallo unico sono universalmente diffuse in tutto il globo. In gran parte esse si trovano tra i popoli più arcaici, spesso escludendo ogni altro stile musicale, tra gli indigeni della California come tra gli Indiani nordoccidentali e, in Sudamerica, tra i Botocudos del Brasile orientale come tra gli abitanti della Terra del Fuoco, in Patagonia; tra i Boscimani e altri Pigmei o pigmoidi, sia in Africa che in Asia; nelle Isole Salomone della Melanesia.

Ma le melodie a intervallo unico non sono affatto limitate alle civiltà dell'età della pietra; se ne trovano anche a livelli notevolmente più evoluti, ad esempio nelle forme più antiche di recitazione musicale vedica indiana, nel Pacifico, nei paesi islamici (vedi l'esempio seguente, trascrizione dell'autore):[102]

ESEMPIO 25



e inoltre nel canto popolare dell'Europa orientale, in Bulgaria, in Romania, in Lituania.

Ancora una volta l'ambiente europeo costituisce un esempio di sopravvivenza di livelli paleolitici nel bel mezzo della civiltà europea, il che presenta un interessante parallelismo con la "comparsa occasionale di tipi fisici paleolitici nelle attuali popolazioni europee".[103]

Tali sopravvivenze non sono affatto paradossali né debbono generare confusione o indurre a una datazione erronea delle caratteristiche culturali; infatti il metodo della preistoria ci ha insegnato che "è dalla comparsa di *nuove* forme che si riconosce un nuovo stadio, e non dalla sopravvivenza di modelli antichi".[104]

Pertanto, non dobbiamo stupirci quando troviamo, qua e là, una discordanza cronologica tra la musica e gli altri elementi di una civiltà: "L'integrazione in una cultura è abbastanza elastica da permettere che alcune delle sue componenti siano altamente evolute mentre altre rimangono a un livello più semplice."[105]

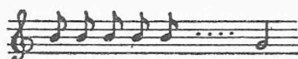
Tutto ciò comporta conseguenze che si riflettono su un problema assai dibattuto in riferimento alle condizioni della Polinesia; cioè lo stile estremamente elementare della musica hawaiana. Helen H. Roberts lo attribuiva alle influenze della recitazione musicale degli antichi testi vedici indiani.[106] Con tutto il rispetto, va detto che tale ipotesi non è accettabile. L'ipotesi di una migrazione e diffusione dall'India attraverso mezza Asia e mezzo Oceano Pacifico, non è attendibile non soltanto per le distanze geografiche enormi, ma anche per le vistose differenze in fatto di cultura, di religione e di stili musicali.

Il carattere "estremamente primitivo" delle melodie originarie delle Caroline, tanto per spostarci più a ovest, sorprese George Herzog, che lo considerò "un fatto sorprendente, data la civiltà peraltro abbastanza evoluta degli isolani".[107] Egli avanzò[108] l'ipotesi che il ricco repertorio poetico della Micronesia e della Polinesia avesse sopraffatto le melodie di quegli stessi paesi, soffocandone lo sviluppo musicale. Quest'idea, se

non può essere accettata definitivamente, ha però un certo valore. È noto infatti che la poesia e la musica, sebbene siano unite per natura e sovente inseparabili, conoscono frizioni latenti e aperti conflitti. Fino al ventesimo secolo, la storia della canzone occidentale e dell'opera offre in ogni sua pagina degli esempi: il dramma musicale, come in Gluck e in Wagner, si oppone al comune stile operistico; l'uno infatti rivela la preminenza dell'elemento teatrale, l'altro fa valere i diritti della musica. Similmente, la canzone ispirata ai versi, ai pensieri e alle parole di un poeta, come i *Lieder* di Hugo Wolf, si contrappone alle melodie neutrali che si adattano a tutte le strofe della stessa poesia e persino ai testi del tutto estranei, come spesso accade nel caso degli inni sacri e profani. È indicativo il fatto che Goethe, da poeta, preferisse gli arrangiamenti semplici e piani del suo amico Karl Friedrich Zelter alle interpretazioni brillanti e personali di Schubert.

La recitazione incredibilmente elementare delle epopee nazionali è un esempio del dominio inflessibile della poesia sulla musica; torniamo così al terreno originario della nostra trattazione. Pensiamo ai *mestwirebi* georgiani e alla loro recitazione dei miti e delle favole:

ESEMPIO 26



ai *kalevala* finnici,[109] all'epoca balcanica dei *guslari*,[110] e alle avventure arabe di Abu Said, con i loro schemi melodici uniformi e scarsamente variati, che sono il supporto di migliaia di versi. Pensiamo alla recitazione musicale arcaica degli Ebrei persiani e yemeniti;[111] e alle *chansons de geste* francesi del Medioevo, le cui strofe o *lais*, fino a cinquanta versi, obbedivano tutte alla stessa melodia prima che l'ultima se ne distaccasse per formare la cadenza.[112] Si può supporre che l'*epos* omerico non fosse troppo diverso; si tratta in ogni caso di frammenti melodici che possono essere ripetuti per ore e ore senza annoiare l'ascoltatore che sia interessato esclusivamente alla narrazione.

La seconda ragione di questa inerzia, per così dire, è il tipo di arcaismo che maggiormente si osserva in Europa. Mentre i compositori di maggiore rilievo variano rapidamente il loro

stile, spesso con un ritmo frenetico, il linguaggio specifico dei nostri inni sacri e profani, e di molte canzoni in voga, fondamentalmente non è mai cambiato dopo il diciottesimo secolo. Nella sala da concerto e sul palcoscenico dell'opera, sviluppo, evoluzione e rivoluzione sono fatti quasi scontati, ma di fronte alla musica popolare una semplice *nona* talvolta ci mette a disagio. L'età delle macchine, dell'elettricità e dell'atomo ha senz'altro influenzato profondamente le nostre idee e opinioni, ma non ha neppure sfiorato l'orecchio della maggioranza della gente. Se ciò vale per la nostra civiltà, tanto più sarà valido per i popoli primitivi, presso i quali l'equilibrio tra cambiamento e tradizione quasi sempre pende a favore di quest'ultima.

La terza ragione della tenacia della musica arcaica riguarda in particolare le civiltà primitive, presso le quali sono solo le condizioni materiali a dare luogo ai cambiamenti e al progresso. Le armi e gli utensili non debbono mai rimanere troppo indietro rispetto a quelle dei vicini e dei nemici; un cambiamento di clima o di ambiente può addirittura costringere una tribù a ristrutturare per intero la propria esistenza materiale.

Gli elementi non materiali non risentono di quest'adattamento competitivo. L'aiuto che la musica può fornire in battaglia, nella caccia e nelle crisi della vita personale è senz'altro di natura magica e anche pratica, materiale. Ma la magia, al pari delle forme religiose più evolute, dipende essenzialmente dalla fedeltà e dalla scrupolosità del procedimento, cioè da una tradizione non adulterata, piuttosto che dal cambiamento, dall'esperimento e dal cosiddetto progresso. Se i canti degli sciamani Apache non fossero cantati in quel certo modo, "il danzatore mascherato cadrebbe come un uomo che ha ricevuto un colpo".[113] (Questa frase ci riporta alla mente le conseguenze fatali che la mitologia indù attribuisce all'esecuzione maldestra dei *rāga* consacrati.)[114] "È un fatto che il livello elevato di accuratezza facilita la persistenza della fede nei poteri dei guaritori e nei loro riti; la spiegazione più comune dell'insuccesso di una cura è che è stato commesso un errore nella cerimonia o nell'esecuzione del canto."[115]

Per questo si cerca di assicurare la massima accuratezza anche con metodi molto energici. "Nell'Isola di Gaua, nelle Nuove Ebridi, si dice che anticamente gli anziani assistessero con arco e frecce ai riti per abbattere il danzatore che avesse commesso

un errore."[116] E la stessa inflessibile disciplina si applica alla musica: "I ragazzi Wasuto (popolazione del Sudafrica) quando sono appena iniziati, vengono percossi con fruste di fibra vegetale intrecciata, speciali per chi sbaglia nel canto."[117] Si tratta di un metodo piuttosto inoffensivo, rispetto a quello impiegato in Polinesia, dove la trascuratezza nell'esecuzione di un rito "era in genere scoraggiata giustiziando colui che aveva commesso l'errore".[118]

Un esempio meno serio, ma che rientra nello stesso schema ideologico, si ha nella Guinea superiore francese, dove un visitatore che cerchi di entrare nel luogo riservato ai fanciulli appena circoncisi è obbligato a intonare un canto di circoncisione, che poi viene ripreso dai ragazzi riuniti nella capanna. Se l'ospite o uno dei fanciulli commette un errore, il colpevole deve pagare una lieve multa.[119]

Il rispetto scrupoloso della purezza della tradizione non è soltanto "pagano". Le recitazioni musicali sacre dei bramini, dei buddisti, degli ebrei orientali e dei maomettani sono tutte di tipo arcaico; e la stessa Chiesa cattolica si è premurata di preservare il canto gregoriano e di restituirlo alla sua originaria austerità ogniqualvolta la pratica deviasse dall'indirizzo autentico. Lo stesso vale per le Chiese ortodosse orientali.

L'unità tra cultura materiale e non materiale, che talvolta diamo per scontata, spesso cade vittima della singolare resistenza al cambiamento, caratteristica della musica. La civiltà nel suo complesso può cambiare forme e contenuti, ma gli strumenti musicali, legati come sono alle idee e alle usanze, cambiano assai meno rapidamente,[120] e può risultarne una stagnazione della musica come fenomeno complessivo.

Quando ciò avviene per cause interamente intenzionali, la resistenza ai cambiamenti assume connotazioni magiche.

La parola magia esprime un complesso di funzioni mentali della massima importanza, attive nel mondo primitivo e che ancor oggi sopravvivono dentro e fuori dai riti religiosi delle civiltà evolute, per quanto siano stati intaccati dalla conoscenza e dal ragionamento scientifico.

L'uomo primitivo è soggetto a innumerevoli circostanze, le cui cause gli sfuggono; per tutta la vita, le ragioni della sua sorte sono precluse alla sua comprensione. Il concepimento e la nascita, la malattia e la morte, l'abbondanza e la carestia, le allu-

vioni e la siccità: chi è che fa succedere tutto questo? Che cosa può fare l'uomo per sfuggire alle avversità? Come può procurarsi la salute e l'abbondanza di cibo?

Le risposte che i primitivi danno a tali domande non sono risposte razionali, ma ascientifiche, e pertanto ignorano i processi deduttivi, le dimostrazioni, tutti i processi legittimi che stanno al fondo della natura e della vita. Al contrario, tutto ciò che circonda gli uomini, e persino il bestiame e i raccolti, sono ritenuti fatti intenzionalmente prodotti da esseri benigni o maligni, siano essi demoni o mortali. Sempre, tra i pericoli dell'esistenza, l'uomo tenta di invocare, di placare o di combattere questi potenti artefici della sua sorte.

Così facendo, la sua arma più valida e spesso esclusiva è la magia, "tecnica soprannaturale" secondo la concisa definizione di Malinowski, "mediante cui l'uomo presume di poter produrre tutto ciò che la sua tecnica razionale non è in grado di realizzare".[121]

Le idee e la pratica magiche vengono così a occupare uno spazio incredibilmente importante nella vita degli uomini e dei popoli, anche a livelli tutt'altro che primitivi. Sono state create biblioteche specializzate per raccogliere la vastissima letteratura dedicata a questa forma d'indagine sui segreti della nostra esistenza. Non possiamo fornire qui un elenco completo di quanto è stato scritto su questi argomenti, ma soltanto citare una breve serie delle principali forme connesse con il suono e con la musica.

Tra tutti, di gran lunga i più importanti sono gli scongiuri contro la malattia. In molte civiltà, alcuni riti sono eseguiti da un rappresentante della tribù, che in genere è intelligente, eccitabile e spesso ha doti di medium:[122] costui è detto stregone, guaritore, sciamano. Egli acquisisce, in uno stato di trance che egli stesso si procura, il potere sovrumano di prevedere il futuro, di guarire, di scacciare le forze del male. Danza con sonagli alle caviglie scuotendo una zucca piena di semi, battendo il suo tamburo basso e circolare, e canta, o urla freneticamente i suoi scongiuri per ore e ore fino a quando, esausto, tace.

La forza della fede in questi riti sconvolgenti persino all'interno di un ambiente occidentale, e a dispetto dei medici americani, si può valutare dal recente caso di diciassette Indiani Navajo, pazienti di un sanatorio dell'Arizona perché affetti da tubercolosi, che, durante un temporale, terrorizzati, dovettero

essere tranquillizzati con le erbe magiche e i canti di uno stregone indigeno fatto venire in aeroplano all'ospedale.[123]

Un canto di guarigione degli Indiani d'America, frenetico e sorprendente, è riportato nel mio *Rise of Music* (p. 22).[124] Dopo la malattia, la morte.

Nel mondo primitivo esistono riti funebri pieni del più nobile pathos e dell'emozione più profonda; nulla è più commovente delle nenie funebri degli Indiani del Nordamerica. Ma più spesso i riti sono dettati dal terrore e dall'aspettativa timorosa del pericolo imminente, che si tratti sia di una maledizione che certamente ha causato la morte, sia di atti commessi dal morto stesso. I vivi debbono essere protetti dal pericolo con le pratiche magiche. Al contrario, gli atti magici possono essere compiuti nell'interesse del defunto, specialmente nelle società nomadi che vivono di pastorizia, dove i vivi tendono a salvaguardare la propria vita nell'oltretomba.

Nelle civiltà agricole, l'esistenza di ognuno dipende dalla misteriosa crescita del seme. Si tratta sempre di protezione della vita, quindi, quando durante l'aratura si cerca di far trascorrere con riti magici il periodo critico tra la stagione della semina e quella della mietitura. Allora, le processioni attraversano i campi o li circondano tra canti sacri spesso accompagnati dalla tromba ricavata da una conchiglia, che venendo dall'acqua certamente attrarrà la pioggia tanto desiderata. Altre volte i giovani saltano per i pascoli tra le grida e il tintinnare dei campanelli usati per stornare gli spiriti maligni. In Europa, i contadini perpetuano tuttora la tradizione antica, e la benedizione delle messi fa parte dei riti cattolici non meno che di quelli indù e malesi.

Non c'è luogo dove queste cerimonie siano belle e suggestive come in Indonesia. Per seminare il riso, i piantatori avanzano solennemente a passo di danza e forano il suolo con dei pali che portano in cima molti sonagli, ognuno dei quali corrisponde a una nota della scala. Le donne li seguono lasciando cadere i semi nelle buche. La sera, quando si compie il sacrificio in onore del raccolto, le fanciulle percuotono il suolo con sonagli fatti di canne di bambù riempite di semi, e cantano al loro ritmo questo grazioso ritornello: "Pestate, amici, perché guardiamo, guardiamo a terra il riso, il riso nuovo che prega."

Le trombe fatte di conchiglie, con il loro suono cupo e sordo, e i sonagli di bambù con i semi dentro, come molti altri strumenti, appartengono a un genere che si può definire stregoneria

omeopatica, e che si fonda sulla presunta affinità e attrazione che esiste tra i fenomeni uguali o simili, costringendo la natura a imitare ciò che si compie davanti ad essa. Percuotendo il suolo con le canne riempite di semi si vuole esercitare un'influenza sui semi sepolti nella terra affinché germoglino quando viene il tempo. Gli incantesimi diretti al sole e alla pioggia appartengono a questo stesso genere di omeopatia. Lo stregone della pioggia lega un pezzo di legno piccolo e sottile a una corda, e lo fa ruotare velocemente intorno al proprio capo; la misura e la velocità fanno sì che esso fischi come la bufera o rimbombi come il tuono. Bufera e tuono, attratti irresistibilmente dai loro stessi rumori caratteristici, verranno e porteranno la pioggia alle messi. Anche un semplice fischio fatto con le labbra può avere il medesimo effetto.[125] Di nuovo, se la pioggia dovesse essere troppo abbondante, l'incantesimo verrà semplicemente invertito. All'approssimarsi di un temporale indesiderato, lo sciamano Zulù sale su una collina, soffia nel suo flauto producendo un suono acuto e penetrante, e grida: "O cielo, vattene; non ho nulla contro di te e non ho intenzione di litigare!"[126]

Tutto ciò che produce un suono, sia nella forma grezza del rumore che suscita spavento, sia secondo un modello musicale organizzato, contiene in sé l'impulso della lotta eterna dell'uomo contro le forze ostili che minacciano la sua vita e il suo benessere; e nulla meglio del suono è in grado di parlare alle potenze della sorte e della prosperità. Secondo i Melanesiani, il canto può avere il *mana*, cioè una forza soprannaturale e recondita, e i Polinesiani "cantavano inni che avevano il *mana*, in virtù di ciò che in essi si diceva e del ritmo potente in cui erano eseguiti".[127] Anche i canti degli Indiani d'America si credeva "che provenissero da una fonte soprannaturale, e il loro canto era associato all'operare di potenze soprannaturali".[128] Come abbiamo già detto, il suono colpisce il nostro sistema nervoso più che ogni altra percezione sensoriale; e poiché i primitivi proiettano le proprie emozioni sulle forze invisibili che li circondano, anche queste ultime debbono soccombere all'influsso unico e misterioso del timbro, del ritmo e dell'armonia.

Nel linguaggio, inoltre, si evidenzia l'unità di canto e magia; la parola latina *incantatio*, "formula magica", deriva da *cantare*, e la parola inglese *charm*, incantesimo, da *carmen*, cioè "canto" in latino.

Il canto, quando si caratterizza come atto di estasi e di spersonalizzazione, si distacca dalla comune espressione umana. La voce è spesso assai lontana dall'essere "naturale" così come crediamo che sia la nostra esecuzione. Essa assume sfumature diverse, come accentuazioni e falsetti, che somigliano al ventriloquio o al lamento. Essa può somigliare a un grido, a un urlo, come a uno squittìo, a un borbottìo, o assumere un suono nasale. Alcuni suddividono queste sottili sfumature di maniera rigorosamente, a seconda dell'intento che ha il canto. I Sioux, ad esempio, destinano l'intonazione nasale ai canti d'amore;[129] le donne della regione dell'Orinoco, nell'America latina settentrionale, si stringono il naso all'apparire dei macabri danzatori mascherati;[130] e gli Ebrei dello Yemen imitano la voce e l'intonazione dei fanciulli per cantare i *targumim*, cioè brani della Bibbia tradotti in aramaico.[131] Quest'ultimo esempio, sebbene non si tratti propriamente di un manierismo, rappresenta un caso di colorazione speciale corrispondente a un uso particolare.

In tutto il mondo si incontrano canti dallo strano accento nasale, dovuto a una sottile membrana che fa da schermo alla voce e le conferisce una particolare vibrazione. Nella sua forma originaria, si produce con una semplice foglia tenuta davanti alla bocca; quest'uso è sopravvissuto nella pratica, e compare inoltre in una frase idiomatica tedesca che non può avere altra spiegazione: "*kein Blatt vor dem Mund nehmen*", letteralmente: "non tenere nessuna foglia davanti alla bocca" o, più familiarmente, "parlare senza peli sulla lingua". La membrana, di qualunque natura, forma e misura, è un mezzo che serve a nascondere, e in particolare viene usata come maschera sonora per eliminare le caratteristiche personali della voce di chi canta, proprio come le maschere comuni celano le sembianze umane dei danzatori rituali.

Altri "kazoo" di questo genere sono descritti nelle mie opere precedenti.[132] Esistono strumenti simili a trombe che servono da megafoni, o tamburi che vengono tenuti inclinati rispetto alla bocca dello sciamano, o gusci di crostacei che servono a dare alla voce del capo tribù un suono sovrumano, misterioso e cupo. Tra tutti il più curioso è il *nyāstaranga* indiano; uno dei cantanti preme due tubi a forma di tromba sulla sinistra e sulla destra della propria gola, e le vibrazioni delle corde vocali vengono così raccolte da una membrana che si trova nel "becco" di

questa specie di tromba, e potenziate dal passaggio attraverso il tubo. Potrei aggiungere ancora due esempi che prima non avevo menzionato: secondo la *Germania* di Tacito, scritta intorno al 100 a.C., i Germani cantavano gli inni di guerra da dietro lo scudo, per rendere la voce più roca e terrificante; in un curioso giuoco le bambine esquimesi si chinano per sussurrare parole in una casseruola metallica, emettendo rapidamente e con fiato potente delle note all'ottava e alla sedicesima (♩= circa 108 MM), in un'irresistibile imitazione dei sobbalzi della ferrovia[133] (vedi esempio N. 15 a p. 82).

Con questo, siamo ormai nel regno dei manierismi vocali.

4. *I manierismi vocali*

Gli atti intesi a eliminare le caratteristiche individuali della voce umana nei rituali magici non esauriscono l'insieme dei manierismi specifici che in tutto il mondo caratterizzano vari stili musicali. L'accurata notazione della musica non occidentale che abbiamo modo di leggere esclude però dalla nostra conoscenza alcuni fatti notevoli: anzitutto, a eccezione del mondo occidentale moderno, nessun popolo canta con una voce che possa dirsi "naturale".[134] Non solo; ma all'orecchio di un occidentale tutti i canti orientali e primitivi suonano innaturali e pieni di manierismi strani e insoliti. Infine, le differenze regionali nel modo di emettere la voce sono spesso più significative che le gamme e le strutture tonali. Il modo in cui si canta non è meno significativo di ciò che si canta. Prendiamo ad esempio un indiano americano, un giapponese e un coreano, un arabo e un negro: basterà che cantino una sola nota e sarà impossibile non distinguerli l'uno dall'altro.

Quello del manierismo vocale è un campo in cui la nostra ricerca si fa più ardua, ed è anche il più trascurato. Per esprimere ciò che udiamo, non vi è una classificazione o una terminologia appropriata, se non il gergo del tutto arbitrario che usano i professori di dizione occidentali.

Le difficoltà aumentano quando ci troviamo di fronte a una registrazione fonografica anziché alla voce. Sebbene i metodi fonografici più recenti, basati sull'impiego di microfoni e nastri, riducano il rischio di distorsioni che renderebbero ardua l'interpretazione, anche il più moderno e funzionale degli alto-

parlanti talvolta lascia l'ascoltatore nell'incertezza se chi canta è un uomo o una donna.

In questo campo esiste una guida pratica della Ethnic Folkways Library,[135] scritta e prefata da Henry Cowell e il cui titolo è *The World's Vocal Arts*. Purtroppo per noi, l'accento cade sulla parola "arte", e di conseguenza tutti gli stili vocali degli Indiani d'America, dei Negri dell'Africa, e delle popolazioni del Pacifico australe, in breve i "primitivi", sono esclusi da questa raccolta.

La complessa questione del manierismo vocale è entrata per la prima volta nel campo visivo quando Erich M. von Hornbostel, superando il suo interesse esclusivo per gli aspetti ritmici e melodici, attrasse la nostra attenzione sullo stile vocale degli Indiani americani, descrivendone l'enfasi e l'accentuazione, gli "staccati" netti, le sue somiglianze con gli sbuffi di una macchina a vapore, con la caratteristica rottura delle note più lunghe in una pulsazione uniforme.[136]

Più recente è la descrizione dello stile degli Indiani Flathead, che ci offre Merriam in una sua monografia: "Atteggiando la gola come un'apertura piuttosto stretta, ma senza esprimere tutte le possibilità di risonanza delle cavità nasali superiori, si produce un'esecuzione di qualità penetrante, secondo lo stile spesso definito 'a denti stretti', o 'stile ventriloquio'."[137]

Tensione ed enfasi sono presenti anche nei canti della Siberia, dalla quale partì l'Uomo Rosso nella sua migrazione verso il continente americano circa dodici o quindicimila anni fa.[138]

Un'ulteriore connessione tra gli stili musicali indiani e quello dell'Asia orientale (Giappone) è la frequente tendenza verso l'alto, cioè verso le note superiori. Ciò risulta particolarmente chiaro nei *Canti della creazione* dei Navajo, registrati dal Museo Peabody di Harvard. Ma MacAllester sottolinea giustamente che lo stile Navajo "non è altrettanto teso come quello Sioux, che è tale da spezzare la gola".[139]

Una parte (invero assai ridotta) della popolazione indiana, "le tribù Yuman, Pima e Papago, e poi i Serrano e i Cahuilla", non hanno alcun rapporto con la tecnica vocale tipicamente americana. L'area di questi dissenzienti "corrisponde a quelle della serie di canti con riferimento onirico e mitico, dotati di una certa semplicità di sviluppo ritmico e caratterizzati dall'uso frequente dei sonagli ricavati dalle zucche".[140]

Oltre a questi due stili fondamentali, gli Indiani d'America

eseguono i loro canti di corteggiamento in un modo del tutto diverso. Queste canzoni, che si pensa derivino da melodie per flauto, hanno effettivamente delle caratteristiche spiccatamente strumentali. Sono lente, prive di accento, hanno un'intonazione nasale, e sovente sono tremule per effetto della mano che viene agitata davanti alla bocca durante l'esecuzione.[141] Analogamente, apprendiamo da una fonte settecentesca che la tribù ormai estinta degli Abipón, nel Sudamerica, faceva subire alla voce variazioni corrispondenti a quelle del testo.[142]

Sono ben poche le regioni in cui lo stile e il manierismo si sono completamente integrati. Ad esempio i Polinesiani adattano la voce alle diverse finalità del canto; gli abitanti dell'arcipelago occidentale delle Tuamotu, cantano con voce cupa e misteriosa, ed emettono il fiato con energia, quando cantano per esorcizzare gli spiriti maligni.[143] Ma essi conoscono anche uno stile di canto piano e fermo, cui si unisce spesso uno stile "tremulo" talvolta somigliante a un trillo su due note.[144]

Nel Sud dell'arcipelago polinesiano, i Maori della Nuova Zelanda eseguono i canti di guerra rapidamente, in un falsetto sferzante, microtonico, che all'ascoltatore impreparato potrà sembrare simile al pigolìo eccitato che si sente in un cortile (perlomeno ascoltando la registrazione fonografica). Gli incantesimi, anche se cantati nello stesso stile "teso", non suscitano però quest'impressione.[145]

Attraversato il Mare di Tasman, questo modo eccitato di impostare la voce si ritrova in Australia. Come si legge in una relazione che risale agli anni intorno al 1860, gli indigeni australiani cantano ogni nota con una specie di energica espirazione, emettendo un rantolo continuo come quello di chi beva a sorsate convulse (*schlürfen*), e per lo sforzo rimangono spesso senza fiato.[146]

Sempre in Australia, si incontra uno stile di canto caratterizzato da una sorta di grugniti provenienti dall'addome, che non ha corrispondenti in nessun altro paese.[147]

Persino in un territorio relativamente poco esteso come quello dell'Uganda, come riferisce Wachsmann,[148] esistono diverse tecniche di emissione della voce; nell'estremo Nord le donne si picchiettano la gola con le punte delle dita, mentre altrove ululano o modulano la voce, oppure cantano *glissando*.

Nell'Estremo Oriente, i cantanti classici si esercitano "in sette

stili differenti; uno per ogni situazione emozionale, anziché con un'unica tecnica di emissione, come in Occidente".[149]

Tutte queste tecniche diverse hanno il loro valore. In effetti l'Occidente moderno, accanto a uno stile ufficiale, conosce anche uno stile sommesso, uno sentimentale, e uno stile *diseuse*, cioè "parlato".[150]

Questo quadro composito ci indica che molti gruppi tribali adottano vari manierismi vocali a seconda del sesso, della dislocazione geografica e delle circostanze. Va evitato quindi ogni tentativo di identificare i vari stili a seconda della "razza", quale che sia il significato di questa parola. Lo stile musicale non è determinato biologicamente, e pertanto non è ereditario, ma dipende da fattori puramente ambientali, cioè culturali. Nel quadro della *Kulturkreislehre* è stato compiuto, da parte di Herbert Hübner,[151] un tentativo di classificare gli stili vocali. Ma i confini dell'area considerata sono troppo ristretti; essa, infatti, comprende soltanto le isole della Nuova Britannia e della Nuova Irlanda; per ottenere un quadro complessivo occorre muoversi su una base più ampia ed evitare accuratamente le sabbie mobili di teorie preconcette.

Nella precedente descrizione del canto degli indigeni delle Tuamotu, abbiamo menzionato uno stile "tremulo". Si tratta di un manierismo degno di nota, che ricorre anche nella cultura indiana più evoluta; nella classificazione proposta dal *Sangītamakaranda* di Nārada, i modelli melodici o *rāga* erano suddivisi in tre gruppi: "Il primo comprende quelli che vengono cantati per intero con voce tremula; il secondo, quelli in cui il tremulo è usato solo in parte; il terzo, quelli in cui non si usa affatto."[152] Esistono due segni della notazione neumatica del canto gregoriano, *quilisma* e *pressus*, che indicavano anticamente proprio il modo di cantare "*tremula voce*"; e Maestro Lamberto, lo "pseudo-Aristotele", menziona anche un terzo neuma, o *plica*, che corrisponde alla semichiusura dell'*epiglottis*, o valvola glottale, combinata con una *repercussio* della gola stessa.

Sembra vi sia una connessione con quella tecnica imitante il belato che si ritrova in Mongolia e in tutto l'Oriente.

Al di là di ogni manierismo, il fatto più notevole è che in numerosi paesi del mondo per le voci maschili predomina il registro alto. Le voci di baritono e di basso vere e proprie generalmente non esistono, e sembra che fosse così anche durante

il Medioevo europeo. Guillaume Dufay, nel quindicesimo secolo, era apprezzato perché nella sua voce il limite inferiore della tessitura musicale era esteso di una quarta, da *sol* a *re*. Nei codici di Trento, che costituiscono la fonte principale di tutta la musica del Quattrocento, soltanto il sei per cento delle parti vocali sono in chiave di basso; e gli strumenti bassi non si fabbricarono fino alla fine del Quattrocento.

A parte le generalizzazioni e i tratti specifici qui indicati con una terminologia piuttosto vaga e incoerente, nel futuro sarà necessario impiegare nella nostra ricerca un metodo rigorosamente fisiologico. La domanda cui bisogna dar risposta è essenzialmente una: quali dei muscoli posti tra il diaframma e il viso sono usati negli esempi che volta per volta descriviamo?

In uno studio generale è impossibile seguire lungo il corso dell'opera un'analisi particolareggiata, continente per continente, così come abbiamo fatto finora. Questa va lasciata agli specialisti, e persino uno specialista necessiterà del lavoro da pionieri che è alla base di molte monografie, prima di passare a un'analisi su scala mondiale.

Non essendo né un fisiologo, né un esperto di canto, preferisco farmi da parte e lasciare il campo a studiosi più preparati di me. Ma per offrire almeno un esempio del metodo a cui penso, mi sono valso dell'aiuto competente di Rose Brandel che, come etnomusicologa e come cantante, ha una preparazione infinitamente migliore della mia ad analizzare gli stili di canto degli altri paesi.

Il breve studio dello stile *Nô* giapponese che segue è dovuto principalmente al suo interessamento e alla sua competenza.

Lo stile *Nô* giapponese è estremamente gutturalizzato, nasalizzato e molto impuro nel registro inferiore. In senso fisiologico, il termine "gutturale" indica una tensione estrema dei muscoli costrittori della gola, mentre "nasale" indica la tensione dei muscoli facciali, ma non la risonanza della cavità nasale. Per i Giapponesi, il registro basso, o toracico, non è coordinato, come in Occidente, con il registro superiore, o falsetto, o di testa; e la tensione dei muscoli della laringe ha scarsa importanza. La parte superiore della lingua blocca la faringe quasi completamente, cosicché è la bocca a fare da risonanza. La respirazione è poco profonda e la voce non è animata dal vibrato. Qua e là si avverte un breve e improvviso salto verso e dal registro

superiore, per il quale non esiste un termine specifico, dal momento che non ha corrispondenti nella musica occidentale, e che forse si potrebbe definire "spasmo" o "scatto".

A parte l'esempio costituito dal canto giapponese, la nostra analisi si fonda su testimonianze che ci vengono da una regione vastissima, che spazia almeno dall'Estremo Oriente all'Africa nera, e possiede caratteristiche comuni: ostruzione gutturale, mancanza del vibrato, respirazione poco profonda, chiusura della faringe e risonanza della bocca.

Queste affermazioni sommarie e generiche vogliono solo indicare un metodo accettabile per evitare l'uso di terminologie e asserzioni infondate. Ma il cammino è ancora lungo e arduo.

La complessa questione del tempo e dell'intensità dovrà essere trattata soltanto di sfuggita.

Spesso, gli sciamani accelerano il canto nell'intento di accrescere il carattere eccitato ed eccitante dell'incantesimo terapeutico. Ma un aumento di velocità può verificarsi anche in altre circostanze. John Ross, che nel 1818 scoprì gli Esquimesi dello Smith Sound, narra come questa popolazione eseguisse i suoi canti accelerando e con voce sempre più acuta e stridula. Stranamente, R. Stein, che accompagnò Robert W. Peary nella sua spedizione in Groenlandia intorno al 1890, afferma il contrario: quegli uomini, scrive, cantavano "in tono basso, non udibile a dieci metri di distanza" e rifiutavano di alzare la voce.[153] Neppure i Batak di Sumatra tollerano le voci alte; essi "smorzano persino il suono del gong".[154]

Anche qui va tenuto presente l'insegnamento che ci fornisce l'esempio classico di due tribù di Indiani sudamericani della stessa razza, limitrofe, abitanti nella zona del Gran Chaco nordorientale. Una di esse eccelle in una danza selvaggia, fatta di balzi, di vigorosi scuotimenti di sonagli e di canti appassionati. Le danze dell'altra tribù sono invece "un ondeggiare esitante, indolente avanti e indietro; i loro strumenti musicali hanno un suono debole e timido; il tamburo è come se fosse soffocato, e i flauti non sono mai striduli; persino il corno da guerra fa meno rumore di una trombetta giocattolo (...) Nessun entusiasmo effervescente spira dalle loro melodie. Il canto è sommesso e uniforme".[155]

Un esempio analogo si trova in una relazione, più tarda di alcuni anni, su due tribù dei Bororo Fulah del Sudan: nelle sue

danze l'una dà prova di un maggior vigore giovanile, di una freschezza e di uno slancio maggiori che non l'altra, e il tempo dei canti è notevolmente più veloce.[156] In Uganda, alcune tribù prediligono il tempo lento, altre lo disdegnano, e preferiscono tempi tanto veloci che "le parole del testo sono spesso incomprensibili".[157]

La causa ultima di un così grande divario all'interno di una stessa popolazione è ignota; ma di certo non può essere di tipo razziale, culturale o climatico.

L'intensità condizionata dal fattore fisiologico è stata esemplificata in precedenza in quest'opera; le autentiche melodie "a picco" cominciano sempre con un *fortissimo* per decrescere fino alla nota inferiore, cantata in *pianissimo*.

Nello stesso paragrafo ho anche menzionato il cambiamento, di origine psicologica, dal tono alto al tono basso nelle litanie, su una sola nota, dei Maori.

5. *Strumenti*

La conoscenza degli strumenti, importante in ogni capitolo della storia della musica, è addirittura vitale nello studio della musica orientale e primitiva: questi sono le uniche reliquie musicali che ci rimangono a distanza di diecimila anni.

In questo libro non è possibile riservare agli strumenti altro che uno spazio molto limitato. Per una esposizione più esauriente, rinvio il lettore alla mia *History of Musical Instruments*,[158] e alla mia opera in tedesco *Geist und Werden der Musikinstrumente*;[159] entrambi sono studi specialistici nel campo degli strumenti primitivi, popolari e orientali e dei problemi ad essi connessi.

Per corredare questi studi con illustrazioni sonore, l'autore ha compilato un album composto di due dischi con una selezione di sessantasette esempi relativi al mondo nordòccidentale (1956).[160]

È bene ricordare ancora una volta che gli inizi della musica sono stati puramente vocali. I popoli che rappresentano una particolare fase arcaica dell'evoluzione umana, come i Vedda dell'interno di Ceylon, i Wanege dell'Africa orientale, i Siriono della Bolivia orientale e la maggior parte degli abitanti della Patagonia, non possiedono strumenti. Quando, in una fase suc-

cessiva, questi ultimi fecero la loro comparsa, ciò avvenne in modo rudimentale, e senza alcun tentativo di formalizzazione melodica.[161]

L'uso degli strumenti risale alla tarda età paleolitica. Molti di essi, quali i sonagli a corde o riempiti di semi, le "grattugie", i "rombi" e i flauti d'osso, sono stati ritrovati negli scavi risalenti almeno al Magdaleniano, che è l'ultimo stadio prima della fine dell'età della pietra antica.[162]

Nei periodi precedenti, le ragioni dell'uso degli strumenti musicali erano totalmente differenti dalle ragioni del canto. La primitiva musica vocale usava talvolta le parole come mero veicolo, talvolta erompeva invece in poderose espressioni di sentimento appassionato. Ma la musica strumentale, inizialmente priva di motivazioni passionali, comincia come atto percussivo del corpo (percuotere le natiche, il ventre, le cosce, battere le mani, o battere i piedi sul terreno), la cui causa è un impulso muscolare concomitante con la tensione nervosa presente in chi canta o ascolta il canto, allo scopo di creare un ordine percepibile con l'udito. A dispetto del carattere fondamentalmente melodico della musica vocale, gli inizi della musica strumentale furono essenzialmente ritmici. Il canto ha la caratteristica di essere "libero", così come l'uccello che gorgheggia non obbedisce alla bacchetta di un direttore. La percussione, come ogni movimento corporale ripetitivo, induce, anzi esige un tempo regolare: *rhythmus in corporis motu est*, afferma Marco Fabio Quintiliano, il retore che visse intorno al 100 d.C.

La percussione raramente si presenta da sola; il ritmo regolatore è privo di senso, dove non vi sia nulla da regolare, né una melodia né i passi dei danzatori o dei marciatori. Così, la prima percussione ha una funzione prevalentemente di accompagnamento; vedremo in seguito che in parecchi casi i tamburi seguono un tempo e un ritmo totalmente differenti da quelli delle voci.

Ma siamo ancora molto lontani dal momento in cui si afferma l'uso dei tamburi. Va anche detto, per inciso, che dal punto di vista dei criteri cronologici, quello del tamburo è un argomento da trattare con una certa attenzione. È possibile determinare con una certa esattezza il momento della comparsa del tamburo; ma la mancanza di tamburi in alcune civiltà non è necessariamente indizio che esse siano anteriori ad altre. Ad esempio, in Poli-

nesia, i tamburi un tempo erano usati, ma in molte isole sono poi stati abbandonati.[163]

Nel corso di una lunga evoluzione, l'uomo primitivo passò a esaltare gli effetti dell'antica percussione corporale sostituendo la parte del corpo percossa o impiegata nella percussione, con un oggetto più duro ricavato dall'ambiente naturale o fabbricato da mani umane. Il battito delle mani lasciò il posto al battito dei *boomerang* di legno; al pestare dei piedi sul terreno si aggiunsero i sonagli fatti di noci o di zoccoli allacciati alle caviglie, con canne cave e risonanti usate come bacchette. Questi "prolungamenti", come li chiamano gli antropologi, segnarono il lento passaggio dal corpo nudo agli strumenti veri e propri dei tempi successivi o di oggi.

I prolungamenti degli arti non rappresentarono soltanto l'inizio della musica strumentale, e l'intensificazione del ritmo non era certamente il loro unico scopo e significato. Esistevano molti oggetti, di per sé muti ma in grado di far vibrare una sezione dell'aria circostante e perciò di produrre suoni. Un ramo cavo, una canna o un guscio vuoto premuti sulle labbra fungono da megafono, distorcendo il suono prodotto a bocca chiusa o gridato; un osso d'aquila diviene uno stridulo fischietto; il sonaglio fatto di un'assicella piatta di legno che si rotea attorno al capo attaccata a uno spago produce un rombo simile a quello del motore. Quei suoni erano misteriosi, non umani, terrificanti, e suscitavano le emozioni risvegliando l'immaginazione dell'uomo assai più di quanto potesse il percuotere le parti del corpo, battere le mani o pestare i piedi. Lo strepito che incuteva timore e spavento diveniva poi, nell'immaginazione, la voce degli spiriti e dei demoni che vediamo effigiati nelle macabre maschere dei danzatori demoniaci.

> Un sudore freddo – confessa Alain Gheerbrant – mi sgorgava da tutti i pori e mi scorreva lungo il corpo. I peli della pelle erano tutti ritti. Il fragore delle trombe scuoteva i muri e il tetto della capanna e persino il terreno. Quei suoni sembravano impregnati di fumo e sudore, mugolavano e ululavano come se fossero davvero le voci degli spiriti, semplici spiriti animali del cielo e della terra. Sorgevano dalla terra ed echeggiavano tra le mura e il tetto, attraversando i miei organi come fiere che ruggiscono nella foresta.[164]

Ancora una volta ci troviamo in quel mondo protoreligioso e prescientifico nel quale aspetto esteriore e azioni obbediscono alle leggi paralogiche della magia.

Il ruolo degli strumenti nelle culture impregnate di magia ha aspetti così variati da confonderci. Gli strumenti sono come gli oggetti; non solo le forme e i colori, ma anche i loro suoni e persino le sostanze di cui sono fatti sono dotati di un significato. Le connotazioni che ne conseguono sono spesso concordanti, e qualche volta contraddittorie. Nel complesso, esse possono essere ricondotte a due princìpi universali; esiste una divisione fondamentale che attraversa il mondo degli uomini e quello degli animali, attraversa tutti i gruppi e le famiglie, e separa da sinistra a destra quelli che la cosmologia cinese chiamava *yang* e *yin*, cioè il sesso maschile e il sesso femminile, fondamenti di ogni vita organica. Neppure le divinità sfuggono a questo dualismo fondamentale: i cieli e il mondo terreno hanno i loro dèi e dee: Zeus e Hera, Osiride e Iside, Odino e Frigg. I sessi, che differiscono e si completano nei loro tratti anatomici, fisiologici, psicologici e sociali, sono, nella loro polarità, importanti, anzi indispensabili per assicurare la sopravvivenza della società e della procreazione. L'impatto di tale dualismo ha avuto conseguenze tanto incisive, essenziali e complesse sulla mente umana, che l'universo, e tutte le sue manifestazioni, quali i pianeti, le stagioni, i liquidi, i colori, i numeri e le note apparivano come interazioni di qualità maschili e femminili. In questi accostamenti cosmologici il sole e il giorno, il sangue, il colore rosso, i numeri dispari erano maschili, mentre la luna, la notte, il latte e il colore bianco, insieme ai numeri pari, erano femminili. Anche gli strumenti erano coinvolti da questo dualismo dei sessi.

Secondo un criterio di incomparabile purezza, il maschile è rappresentato dalla tromba: anche nella sua forma originaria risalente all'età pre-metallica, quando cioè era fatta di canna o di legno e serviva unicamente come megafono o maschera per camuffare la voce, senza richiedere la tensione labiale che invece caratterizza le tecniche trombettistiche moderne. Con il suo suono aggressivo e minaccioso, essa ha un carattere chiaramente virile; come tubo, ha una connotazione decisamente fallica; spesso è dipinta di rosso, e persino nel ventesimo secolo, nelle bande militari, si trova ornata di nappe rosse, o avvolta in un panno dello stesso colore. In virtù di tale simbolismo maschile, la tromba divenne nelle civiltà successive uno strumento connesso con la guerra e con il fasto principesco; ma in culture più arcaiche essa era confinata a rituali di natura maschile e solare.

Ad essa si affidavano gli scongiuri per invocare la rinascita e la resurrezione dopo la morte, o quando, nei riti compiuti al crepuscolo o all'alba, si voleva far sì che il sole riapparisse al mattino. Spesso le donne che per caso avevano visto una tromba venivano condannate a morte.

Il ruolo del flauto, in origine, è virile al pari di quello della tromba. Grazie alla sua forma tubolare, esso rappresenta il pene; e anche il suono ha caratteristiche piuttosto maschili; i flauti possono essere lunghi e ampi, e allora emettono un suono ruggente ma smorzato, oppure sono corti e stretti e possiedono la stridula aggressività di un fischietto. In quest'ultimo caso, sono fatti perlopiù d'osso, materiale che ha anch'esso generalmente un significato fallico. Di conseguenza, in molte civiltà arcaiche, il flauto non dev'essere visto da estranei che non siano iniziati, dalle donne e dai bambini. Nella Nuova Guinea, i flauti sacri di bambù, lunghi fino a sei metri, vengono usati proprio come un pene negli accoppiamenti rituali con la moglie del capo-tribù; oppure vengono suonati nella foresta mentre la vedova è obbligata ad accoppiarsi con un parente del grado di affinità prescritto dalla legge tribale. Infine, le fanciulle vengono deflorate al cospetto dei flauti nell'edificio del villaggio adibito a tali cerimonie.[165]

Il flauto ha dovunque un significato amoroso. Ernest Hemingway, in *Addio alle armi*, fa raccontare a uno dei soldati come, sui monti del natìo Abruzzo, i ragazzi non dovevano suonare il flauto nelle serenate, perché "era male che le ragazze udissero il flauto di notte". Tra gli Indiani d'America, il flauto è di competenza degli amanti e dell'amore; ma non sappiamo se il suo effetto sia ancora considerato magico. Spesso, ad esempio tra i Sioux, i giovanotti innamorati apprendono a suonarlo per poter corteggiare convenientemente le ragazze; il suono del flauto ha il valore di una proposta d'amore;[166] e molte canzoni d'amore derivano da melodie per flauto.

Ma le melodie suonate con il flauto non sono pericolose soltanto per le fanciulle. Ai pastori Gikuyu, nell'Africa orientale, spesso è vietato suonare il flauto mentre il gregge è al pascolo, "perché si teme che le dolci note evochino gli spiriti maligni, portando, così lo scompiglio nella mandria. È tabù, tra l'altro suonare un flauto o un fischietto in una capanna, perché si crede che quella dolce musica possa attrarre l'attenzione di spiriti malvagi vaganti, e indurli a causare disgrazie nella casa".[167]

Gli strumenti a corde, piuttosto rari nelle civiltà primitive, sono classificati come femminili. Originalmente erano percossi con una bacchetta sottile (prima di essere pizzicati o suonati con l'arco) e producono un suono, fragile, sommesso e non aggressivo, tanto debole da richiedere una cassa di risonanza per poter essere udibile. A questo scopo ci si serviva di una buca scavata nel terreno, di un coccio, di una zucca o anche della bocca del suonatore; e così il risuonatore costituiva una cavità simile a quella uterina. Agli strumenti a corde, è assegnato un ruolo intimo, introverso; l'arco musicale, ovvero un arco da caccia la cui corda sia leggermente percossa con una bacchetta sottile, talvolta è creduto in grado di indurre il contatto con gli spiriti benigni.[168] Tra gli strumenti non a corde, si attribuisce largamente un ruolo rilevante nel corteggiamento, allo scacciapensieri la cui linguetta elastica vibra tra le mascelle del suonatore, e riceve il timbro e la risonanza dalle forme e dalle misure della bocca.[169]

Alcuni strumenti possiedono caratteristiche discordanti che appartengono a entrambi i sessi, e hanno perciò connotazioni ambigue e contraddittorie. Una tromba, ottenuta tagliando la sommità di una conchiglia o di un guscio è maschile e aggressiva in virtù del suo suono aggressivo e terrificante; ma poiché deriva da un animale acquatico, e per la sua fessura e le sue labbra ricorda l'organo sessuale femminile, ha anche una connotazione femminile. Essendo androgina, quindi, serve a un tempo per i riti solari e per quelli lunari, per l'iniziazione di un fanciullo o per le danze mistiche eseguite dalle donne, la cui vista è interdetta agli uomini.

Lo scambio dei ruoli è anche motivato dal conflitto tra forme e funzione sonora: i tamburi e i cembali di legno, arrotondati e cavi, sono femminili per forma, ma maschili perché il primitivo vede nell'atto della percussione un simbolo del coito. Entrambi gli strumenti spaziano da connotazioni femminili a connotazioni maschili, dalla considerazione predominante della forma a quella della funzione.[170]

Ma anche senza mutamenti o conflitti tra caratteristiche sessuali diverse, tutti gli strumenti subiscono un affievolimento delle loro connotazioni a mano a mano che si indebolisce o si inverte la credenza magica ad essi associata. Allora assumono un

nuovo ruolo sociale, sia nel loro ambiente originario che nei luoghi dove siano stati esportati.

Il sonaglio che si rotea sopra il capo, e quello ricavato da una zucca, costituiscono due esempi significativi di rivalutazione delle loro connotazioni.

Nelle civiltà australiane meno evolute, il primo dei due, che produce un suono simile alla voce di un fantasma, atterrisce le donne e le allontana durante la circoncisione dei ragazzi che si svolge nella foresta; la donna che per caso lo vede dev'essere uccisa. Si crede che tale sonaglio trattenga le forze degli antenati e fecondi il grembo delle donne. Ma in Nuova Guinea, ad un livello un po' più avanzato, le fanciulle (!) che hanno raggiunto la maturità lo roteano intorno al capo, in un incantesimo amoroso che assicura loro l'affetto degli uomini. Nelle civiltà agricole primitive esso serve per gli incantesimi destinati ad attrarre sia il sole che la pioggia; in Malesia, serve ad allontanare gli elefanti dalle piantagioni, spaventandoli, perché non le danneggino. In un villaggio del Lido presso Venezia, vidi una volta un ragazzo che roteava un semplice righello da scuola attaccato a una cordicella. Ecco esposta, in un solo paragrafo, tutta la gamma dei significati di questo strumento, che va da quelli più segreti a quelli apertamente magici, e include anche quello, semplicissimo, di strumento per il divertimento dei bambini.

Il sonaglio ricavato da una zucca possiede una gradazione più limitata di significati. Quando finiscono gli incantesimi, o le donne smettono di scuotere il sonaglio nei loro riti femminili, esso è lasciato ai neonati e diventa un giocattolo dal fascino irresistibile; il suo viaggio dai luoghi dedicati al culto fino alle culle non è più lungo di un passo.

Un altro esempio della rapida transizione alla funzione di giocattolo per bambini è chiaramente contenuto in un'usanza della Guinea superiore francese: i ragazzi appena circoncisi, lasciato il loro ritiro, eseguono una danza rituale che accompagnano con una sorta di sistro speciale, fatto di piccoli dischi ricavati da una zucca, e legati con una cordicella a un arco che viene agitato. Subito dopo, i ragazzi lasciano cadere i loro strumenti, che vengono raccolti dai bambini più piccoli.[171]

Il dualismo dei sessi, che tutto domina, ha la sua parte anche nel passaggio di certi strumenti dai concetti originari del mero

suono al contrasto premelodico di alto e basso, anche se queste due qualità non hanno ancora delle note definite o una distanza ben determinata l'una dall'altra. Gheerbrant durante un viaggio sull'Orinoco, vide usare tutti gli strumenti in coppie formate da due esemplari di lunghezza diversa, "il maschio e la femmina".[172] Gli indigeni pigmoidi della Malacca tengono in ciascuna mano una canna di bambù di cui si servono per battere colpi; con quella di destra, dal suono più acuto, danno un unico colpo, seguìto a breve distanza da tre battiti della canna di sinistra, dal tono più basso. Il tubo che produce il suono più acuto, un poco più corto dell'altro, è chiamato "padre" o "uomo", quello più lungo e dal suono più cupo, "madre" o "donna". Questo fatto colpisce perché oggi si sarebbe portati a invertire gli appellativi, conferendo connotazioni maschili alla canna più lunga e dal suono più cupo, giacché gli uomini, di regola, sono più alti di statura e hanno voce più profonda. Ma le idee dei primitivi sono diverse: più che d'ogni altra cosa, essi sono coscienti dell'aggressività dei toni più acuti, e del carattere più passivo e sommesso di quelli bassi. Lo stesso vale per molti strumenti che di regola si trovano in coppia: nelle Nuove Ebridi, il cembalo più grosso è detto "madre" (il che è forse dovuto ai concetti propri del matriarcato), mentre nei paesi islamici il più grande di due timpani è definito "femmina", stavolta in assenza di concezioni matriarcali. Solo in tempi recenti le connotazioni sessuali sono state invertite.

I due sessi danno il nome anche alle due labbra dei cembali a fessura, anche se in origine, considerate da un punto di vista anatomico, esse sono strettamente femminili; le bacchette e persino i battiti seguono lo stesso dualismo; i Giapponesi chiamano infatti la bacchetta di destra "maschio" e quella di sinistra "femmina".[173] I percussionisti americani di jazz chiamano il battito "forte" prodotto dalla mano sinistra *mama*, mentre la percussione "debole" della mano destra è *daddy*.[174] Gli Olombo del Congo superiore chiamano *nyangó*, cioè "madre", la corda mobile delle loro cetre a due corde,[175] ma senza attribuire il nome di padre all'altra corda, che è una corda fissa.

Non bisogna poi dimenticare che in Estremo Oriente le dodici note dell'ottava (*lü's*, in cinese) sono alternativamente maschio e femmina, e, con esse, anche le lastre di pietra, le campane e i flauti in cui si manifestano; non solo: il modo *ryo*, in *do*, è maschio, mentre i modi *ritsu* in *re* sono femmina. Il genere

musicale giavanese *saléndro* è maschile, mentre il genere *pélog* è femminile, e le inflessioni melodiche del linguaggio cinese sono suddivise in maschili e femminili, queste ultime più basse di un tono.

Nel mondo occidentale esiste ed è generalmente accettata una sopravvivenza per così dire metaforica del dualismo sessuale: si tratta delle desinenze "maschili" e "femminili" nelle rime della nostra poesia, a seconda che l'accento sia posto sull'ultima o sulla penultima sillaba, probabilmente perché la desinenza accentata ha un suono più forte e deciso.

Il concetto di "maschio" e "femmina" indica uno stadio importante della storia della musica strumentale. Mentre in tempi arcaici gli strumenti servono fondamentalmente a marcare il ritmo o a esprimere dei semplici suoni, senza sforzarsi di produrre melodie con la voce, nella fase del contrasto sessuale assistiamo all'arricchimento del linguaggio strumentale tramite l'opposizione di alto e basso. Questa può essere prodotta dal "padre" e dalla "madre", di una coppia di tubi, o dalle due labbra della fessura di un cembalo; o ancora dalle due sezioni che il dito del suonatore determina sulla corda dell'arco di uno strumento, quando vi si posa per bloccarla.

Non sarà sempre facile decidere se questa distinzione premelodica e questa possibilità di apprezzare la qualità alta o bassa rappresentino un'evoluzione naturale dal concetto monotonico alla melodia, o piuttosto un adattamento che si esplica in una retrocessione di una forma melodica più evoluta da qualche civiltà superiore giù fino alle esigenze e alle potenzialità più modeste dei primitivi. Qualche conclusione si potrà forse trarre da particolari esterni attinenti alla struttura tecnica non musicale dello strumento. Laddove tutti i tratti si conformano al livello primitivo della civiltà originaria, le caratteristiche musicali sono quasi certamente genuine; quando un'incisione ornamentale tradisce un'influenza esterna, si ha il diritto di dubitare del carattere puro e indigeno della musica.

Tra gli strumenti effettivamente melodici incontriamo gli immancabili flauti. In quella fase, essi non sono né molto lunghi né molto corti, il loro suono non è né cupo né acuto, ma piuttosto sommesso. Sono di medie proporzioni, e vi è una caratteristica che li eleva a un livello su cui possono competere con la voce umana nel canto: si tratta dei fori aperti o chiusi, che

variano la lunghezza della sezione del flauto che determina la nota, e fanno sì che sullo strumento si possano eseguire melodie rapide o lente, staccate, legate, per gradi o per salti, con accentuazioni morbide o con cascate spumeggianti.

Questi fori si presentano nelle disposizioni più strane. Come sa ogni chitarrista o violinista, è ovvio che due intervalli musicali di uguale ampiezza richiedono, sullo strumento, passaggi diversi, di cui il secondo sarà più breve del primo, e così via. Questo vale per i fori del flauto come per i tasti della chitarra: la loro progressione dovrebbe essere, in termini matematici, "armonica" piuttosto che "aritmetica". Non esiste la possibilità di disporre i fori del flauto in progressione armonica; essi sono equidistanti per tutta la lunghezza dello strumento, o altrimenti disposti in due gruppi, ciascuno dei quali comprende fori equidistanti, separati gli uni dagli altri da un intervallo di ampiezza un po' maggiore. Spesso i fori iniziano soltanto al centro dello strumento, mentre la metà superiore resta intatta. Questo è uno strano esempio di rinuncia al senso dell'udito in favore della vista. Sarebbe incomprensibile se i singoli fori non fossero spesso "corretti" musicalmente dall'aumento o dalla diminuzione delle loro misure normali. A dire il vero non soltanto la vista ma anche il tatto subentra all'udito: i fori sono sempre posti a una distanza tale da rendere agevole la digitazione, senza escludere l'intervallo più lungo tra i due gruppi di fori, che non risente di preoccupazioni relative alla digitazione, dal momento che entrambe le mani sono assegnate a un unico gruppo.

La distanza più favorevole alla digitazione, non troppo grande né troppo piccola, è di circa un pollice; con questo l'intera questione è spostata dal campo visivo, tattile e acustico a quello metrico. In tutto l'Oriente antico, l'unità di misura era il piede, suddiviso in nove, dieci o undici pollici. Lungi dall'essere un espediente meramente tecnico, com'è nella nostra civiltà, il piede dell'antichità era il simbolo venerabile dell'ordine, della regola e dell'unità del cosmo, tanto importante da essere scolpito come *etala* nel piedistallo delle statue dei re mesopotamici. Espresso in cifre e rapporti, il piede rifletteva i poteri mistici dei numeri, immanenti sia nei fondamenti della religione che in quelli della filosofia dal Pacifico al Mediterraneo. Filone, il pensatore giudaico-alessandrino, che visse ad Alessandria agli inizi del primo secolo d.C., dette una breve formulazione della legge numerica: "Qualunque cosa non sia considerata degna di essere concepita

numericamente, è profana e non santificata; ma tutto ciò che è fondato su valori numerici è da considerarsi certo."[176]

Ma piedi e pollici raramente hanno misure uniformi: i piedi erano di lunghezze diverse, o erano suddivisi in un numero variabile di pollici. Cambiavano da paese a paese, da dinastia a dinastia, da capo a capo. Di conseguenza, anche i flauti erano sostanzialmente diversi per lunghezza e distanza tra i fori. In molti casi, un paragone accurato tra i vari tipi di piede e di pollice dell'antichità che si riscontrano nelle raccolte metrologiche, ci consente di identificare la provenienza e la datazione approssimativa di un flauto. D'altro canto, parecchi flauti hanno avuto una diffusione da civiltà più evolute a civiltà più primitive nelle quali però non esisteva una concezione precisa delle unità di misura, il che rende assai complesso lo studio in questo campo. Quando si presentava questo problema, i flauti perdevano ogni esatta datazione o ci si riduceva a copiare sbadatamente e a misurare in modo del tutto casuale, in base alla lunghezza delle dita e all'ampiezza del palmo della mano del loro costruttore.[177]

Anche a prescindere da ogni preoccupazione relativa all'esercizio della digitazione, l'accordatura ha l'apparenza di una procedura visiva e tattile. I flauti di Pan, cioè quella serie o mazzo di flauti fissi privi di fori, di cui ognuno emette una nota diversa, sono accordati senza fare affidamento sull'orecchio; anzi, i suonatori vi introducono un righello misuratore come uno scandaglio (anche se il termine è del tutto inadeguato), e ci si considera soddisfatti quando la profondità corrisponde esattamente a quella di uno dei flauti-campione. Voglio citare l'esempio più calzante, cioè quello delle Isole Salomone, in Melanesia, dove questa procedura viene eseguita per più giorni di cerimonie in cui si riproducono con fatica i modelli in possesso del gran capo.[178]

In tempi più recenti dal punto di vista culturale, come nel Medioevo europeo, ognuno dei molti trattati sulla costruzione degli organi e sulla funzione delle campane insegna semplicemente a procedere canna per canna e campana per campana, secondo il rapporto di 9:8 per la distanza pari a un tono intero (o di 3:2 per una quinta, e così via); si misura così semplicemente la lunghezza o, nel caso della campana, il peso. In realtà, l'accordatura dipende da qualcosa di più che non una singola unità di misura, e musicalmente questa tecnica unilaterale di accordatura non può mai condurre a risultati soddisfacenti.

È importante sottolineare queste cose; qualunque tentativo di

misurare due flauti antichi o esotici per ricavare la "scala" usata in una determinata epoca o da un certo popolo è destinato al fallimento. Se una tale scala esiste veramente, è un fatto che interessa il suonatore e non il costruttore dello strumento, anche quando sono una stessa persona. Il suonatore giunge all'accordatura con la forza e la direzione del suo respiro, con la tensione delle labbra, con un movimento della lingua e con una digitazione complessa che, ad esempio, coprirà il foro inferiore soltanto parzialmente e lascerà aperto un foro tra due chiusi. L'imperfezione musicale di uno strumento forato in base a criteri non musicali permette al flautista, paradossalmente, una libertà d'intonazione peraltro gradita, che invece non è concessa a chi suona un moderno flauto Boehm. Questi è indipendente dalla tirannide di un sistema preconcetto ed esigente.

Il più antico piede in uso in Cina, per quanto ne sappiamo, misurava 230 millimetri; una canna a estremità chiusa di questa misura produce una nota assai vicina al *fa'* diesis. Erich M. von Hornbostel ha ritrovato tanto spesso questa nota sui flauti di Pan, e altri strumenti a fiato, in Asia orientale attraverso il Pacifico fino all'America latina, da escludere con certezza che si tratti di una mera coincidenza. Egli si rese conto inoltre che su tutto questo enorme territorio le scale ottenibili sù singoli strumenti erano assai diverse dalle nostre, ma notevolmente simili tra di loro. Hornbostel ritenne di poter spiegare il fatto con due affermazioni: 1) il modo più semplice per accordare le canne di un flauto di Pan è di suonare con più forza nella canna più larga, ottenendo così una dodicesima che, trasposta un'ottava più in basso, dà una quinta; 2) questa quinta ottenuta soffiando forte in una canna a estremità chiusa è appena più corta di una quinta perfetta, cosicché ogni intonazione dovuta a un ciclo di quinte e di quarte necessariamente dà luogo a intervalli inferiori a quelli "pitagorici".[179]

Questa sensazionale *Blasquintentheorie* fu in seguito contestata da Manfred Bukofzer, le cui misurazioni condotte in base a criteri fisici mostravano che le quinte "soffiate" hanno vari gradi di deviazione dalle quinte perfette, a seconda delle loro misure.[180] Un altro punto debole della teoria ingegnosa di Hornbostel è che il modo di accordare gli strumenti che descrive consiste nel commisurare la lunghezza dei tubi e non le note che producono.

Nondimeno, con tutte le sue imperfezioni di metodo, la con-

comitanza tra tecniche d'accordatura impiegate in paesi tanto lontani è notevole, e ci vieta di liquidare i sorprendenti risultati ottenuti da Hornbostel in modo troppo sbrigativo.

L'accordatura delle corde e delle campane segue altri princìpi. Gli strumenti a corde si dividono generalmente in due tipi: quelli a corde vuote e quelli a corde piene. Le lire, le arpe e le cetre appartengono al primo gruppo, i liuti al secondo. Vi sono tuttavia lire, arpe e cetre che talvolta hanno le corde piene, e viceversa esistono liuti a corde vuote. Poiché la maggior parte di questi strumenti sono attribuibili a livelli post-primitivi, basterà dire che il primo gruppo in genere è accordato a orecchio secondo un ciclo di quarte e di quinte, mentre il secondo gruppo è regolato da un sistema "divisivo", entro cui metà della corda produce l'ottava della nota "aperta", un terzo della sua lunghezza dà la quinta; un quarto la quarta; un quinto la terza maggiore; un sesto la terza minore.[181]

Ma esistono molte altre tecniche di accordatura, di cui alcune veramente insolite. In Uganda, le arpe non sono soltanto "ben temperate" ma anche "isotoniche"; una popolazione Ganda divide l'ottava in cinque intervalli, generalmente uguali, di circa 240 *cents* ciascuna, il che corrisponde al genere *saléndro* delle orchestre *gamelan* di Giava e di Bali. Quest'accordatura potrebbe essere definita "isopentatonica". Un'altra popolazione Ganda divide invece l'ottava in quattro intervalli uguali, ognuno di una terza minore, il che rende l'accordatura "isotetratonica". Naturalmente, ciò rivelerebbe influenze orientali, anche se non siamo ancora in grado di tracciare esattamente il percorso della loro diffusione.

Per raggiungere l'isotonia si può: 1) partire dall'ottava come un tutto dato e dividere lo spazio tonale in quattro o cinque parti uguali; oppure 2) procedere per intervalli uguali fino a raggiungere l'ottava. La procedura che ho citato per prima è inattuabile: l'orecchio nella sua fragilità non può dividere un'ottava in un dato numero di parti uguali. La seconda procedura è anch'essa problematica: un'unità che, moltiplicata per quattro o per cinque, dà un'ottava perfetta non si trova facilmente. Eppure questo secondo metodo è effettivamente applicato; l'esecutore procede dall'unità all'ottava, che permette soltanto delle approssimazioni e richiede successive correzioni.[182]

In uno scritto dedicato a questo problema,[183] K. P. Wach-

smann, allora responsabile del Museo dell'Uganda di Kampala, descrive la tecnica impiegata nei minimi particolari. L'arpista tira la corda più alta fino quasi a *si'*. Poi accorda la corda successiva su una distanza pari a circa 240 *cents* senza rifarsi a nessun campione se non alla sua memoria tonale, e discende così tutte le otto corde. È vero che questo metodo richiede controllo e assestamento continuo; per ottenerlo, il suonatore pizzica rapidamente le corde 1, 2, 3 che in successione danno circa 480 *cents*, poco meno che i 498 *cents* della quarta perfetta. Continua con una procedura simile con le corde 2, 3, 4, 5, fino alla 6, alla 7 e alla 8, e tutti questi gruppi di corde si presuppone colpiscano l'udito come quarte quasi identiche. Controllando agevolmente una seconda volta, si verificano le ottave tra la 1ª e la 6ª, tra la 2ª e la 7ª, tra la 3ª e la 8ª. Pur facendo affidamento soltanto sull'acutezza dell'udito, il massimo di deviazione dalla norma che Wachsmann misurò con l'aiuto di un moderno stroboscopio, su qualunque corda, non superava i 15 *cents*, pari a un trascurabile 13esimo di tono.

Le intonazioni isotoniche diffuse in Uganda hanno una strana corrispondenza negli xilofoni africani: due popoli sudafricani, i Bapende e i Chopi, accordano i loro xilofoni secondo uno schema "isoeptatonico", cioè con sette intervalli uguali di circa 171 *cents* in un'ottava; tale schema corrisponde esattamente ai generi impiegati correntemente in Tailandia e a Burma, cioè in un'altra regione dell'Asia sudorientale. Questa interessante coincidenza naturalmente ha suscitato molta attenzione.[184]

Da un punto di vista metodologico, è istruttivo mettere a confronto gli xilofoni dei Chopi e il suono che producono, con la notazione trascritta intorno al 1890 da H. A. Junod, completamente differente, che induce a credere che quegli strumenti siano accordati in base a una tonalità occidentale ben definita, sia essa *mi* maggiore o *sol* maggiore a seconda di come la si legge.[185] Il raffronto serve a metterci in guardia contro i tradimenti dell'orecchio e contro la notazione occidentale su pentagramma, cioè purtroppo contro la maggior parte degli esempi musicali di cui disponiamo.

Gli xilofoni sudafricani ci introducono in un terzo regno, quello degli strumenti "portatori di melodia": le campane a percussione, ossia una serie di elementi prefabbricati, lastre, campanelli, gong, coppe e talvolta anche tamburi, di cui ogni

elemento produce una sola nota, e tutti insieme costituiscono una scala. La serie è definita dal fabbricante degli strumenti fin nei minimi dettagli; il suonatore deve obbedire alla sua accordatura, anche se gli è concesso di apportare qualche modifica secondaria durante i cambiamenti di temperatura, aggiungendo o, al contrario, asportando pezzetti di cera dove è necessario.

Le origini di uno strumento come la campana risalgono a periodi preistorici e premelodici, quando due o tre o, eccezionalmente, più di tre lastre sbozzate approssimativamente venivano posate sulle gambe distese di una persona seduta a terra e percosse con due bacchette che portavano in cima una specie di pomo. Ma se questi primitivi xilofoni da gamba, in Malesia e anche più a ovest, in Indonesia, siano da considerarsi veri precursori, o invece forme regressive, è difficile da stabilire. Non sappiamo nemmeno, dalle relazioni di cui disponiamo, se essi prevedano una scala definita e ben accordata. Al contrario, quando le lastre sono più corte, più numerose e solidamente inserite in una cornice o su una cassa di risonanza di forma simile a quella di una culla, come nell'Asia sudorientale, in Africa e tra i Negri d'America, possiamo avere la certezza di un'accordatura scrupolosa secondo il sistema a scale proprio di quel paese, che generalmente si ottiene intagliando la superficie della lastra al centro, quando si voglia ottenere una nota *bemolle*, o vicino all'estremità quando si richiede un *diesis*. Lo stesso vale per le tappe principali che segnano il percorso della lunga migrazione: dall'Indonesia all'Africa sudorientale, e quindi con varie ramificazioni minori, verso il Giappone e l'Europa.

Dovunque la tecnica dell'esecuzione musicale è altamente sviluppata, e il virtuosismo spesso incredibile dei suonatori ha dato vita a una musica strumentale genuina e idiomatica, che è paragonabile addirittura alle toccate concepite per la tastiera occidentale. A questo riguardo, i parenti più prossimi dello xilofono, cioè i litofoni, i metallofoni e i cristallofoni, sono sempre arretrati, e così anche i cugini secondi, cioè le serie di tamburi, di coppe di porcellana,[186] le campane gong e quelle propriamente costituite da un campanello. La risonanza non soffocata, specie quella dei metalli, non è compatibile con la tecnica agile e disinibita che invece è possibile ottenere con le lastre di legno dalla risonanza più modesta.

Incidentalmente va detto che i metallofoni e le campane gong, strumenti d'importanza primaria nella musica indonesiana,

non esistono nel Madagascar,[187] che pure fu una colonia indonesiana. Dal momento che, a quanto pare, l'ultima ondata di Malesi-Polinesiani raggiunse l'isola al largo dell'Africa sudoccidentale non prima del quinto secolo d.C.,[188] dobbiamo presumere che non esistessero a quell'epoca le serie di campane di bronzo.

L'argomento dei litofoni non può essere trattato senza accennare di sfuggita alle curiose pietre ritrovate negli scavi condotti in Indocina nel 1949, e inviate al Musée de l'Homme di Parigi, dove si trovano attualmente.[189] Raramente degli strumenti musicali hanno avuto tanta pubblicità; i periodici d'argomento musicologico e persino i quotidiani hanno voluto attribuire a quelle antiche pietre un'età "megalitica" e una "scala pentatonica completa, di tipo orientale o giavanese".

Dopo tutte queste grandi parole, si è quasi delusi nel leggere la cauta relazione di André Schaeffner, direttore musicale del Musée de l'Homme.[190] Egli afferma con molta circospezione che dal suo punto di vista nulla consente una datazione delle pietre; potrebbero risalire a qualche secolo addietro come a millenni fa.

Nella discussione intorno a queste pietre sonore ci troviamo di fronte a due caratteristiche apparentemente contraddittorie; esse sono state scheggiate e poi preparate con una tecnica nota ufficialmente come paleolitica, ma le campane accordate, secondo le nostre conoscenze attuali, non compaiono mai prima dell'età del bronzo.

La contraddizione può forse essere risolta dal sempre minor valore di queste equazioni ormai consacrate dal tempo: pietra scheggiata = Paleolitico, pietra levigata = Neolitico. "Questa classificazione è stata una delle prime a cadere."[191] Conosciamo bene le suppellettili levigate del Magdaleniano (tardo Paleolitico) e, per contro, i prodotti scheggiati del Neolitico. Linton menziona espressamente il fatto che, nell'Asia sudorientale il Neolitico presentava ancora suppellettili di pietra scheggiata, anche se rare e di forma rozza.[192]

Quanto alle pietre del Musée de l'Homme, gli archeologi non lasciano adito a dubbi sul fatto che i ritrovamenti siano neolitici "*de facture bacsonienne*".

L'aspetto musicale della questione è ancora più complesso. Di per sé quei reperti consistono in undici lastre sconnesse e scheggiate di pietre sonore di misure diverse, di cui la più grande

è lunga 101,7 centimetri. Per quanto riguarda la cosiddetta scala pentatonica, per il momento dobbiamo ritenerci soddisfatti di misurazioni non definitive e contraddittorie eseguite nel Museo, che nella loro discordanza si possono forse spiegare con la quantità di parti irregolari al di sopra delle note effettive e intese come tali. Le due misurazioni effettuate da tre studiosi mediante apparecchiature ignote, ma non con un calcolatore elettronico, e pubblicate da Schaeffner, variano a volte di non meno che 134 *cents*, cioè di due terzi di tono. Tra gli intervalli che intercorrono tra lastra e lastra, uno raggiunge soltanto 18 *cents* o, secondo l'altra misurazione, 24, il che è pari più o meno a un decimo di tono, cioè compatibile con nessun sistema noto di accordatura, sia pentatonica sia non pentatonica. È possibile (l'ipotesi è già stata avanzata) che le pietre appartengano a due litofoni diversi e non a uno solo.

Per di più, si legge nella relazione archeologica:[193] "È possibile che in origine la maggiore delle lastre fosse ancora più lunga" e: "È difficile dire se una delle lastre (lame XI) non sia il resto di un elemento più importante, o di una lastra difettosa o rotta, o se rappresenti di per sé un pezzo di cui ignoriamo la funzione." Alla pagina seguente si legge: "Due lastre presentano rotture notevoli. Un'estremità della lastra V è completamente rotta, e nell'incidente sono spariti altri due pezzi su entrambe le estremità della lastra stessa; uno di essi ha lasciato un taglio lungo 17 centimetri, e l'altro uno lungo 12,5: un taglio, sembra, posteriore alla manifattura della lastra e che causa un suono falso. La lastra II è danneggiata su entrambe le estremità (...)"

Da tutto ciò risulta come qualsiasi discussione sulla scala sia priva di fondamento.

Dato lo stato delle cose, in questa fase tendo a non dubitare[194] che le pietre fossero uno strumento musicale, ma piuttosto mi chiedo se esse fossero destinate all'esecuzione musicale. Esse sono state ritrovate in una posizione strana, cioè appoggiate verticalmente contro una parete; a quanto pare non hanno nessuna delle fogge conosciute in base alle altre pietre sonore ritrovate tra le Caroline, nell'Arcipelago della Micronesia, l'Estremo Oriente, l'Isola di Chio nel Mediterraneo, l'Etiopia e il Venezuela;[195] a differenza di tutte queste, eccettuate le coppe *kawa* trovate a Ponape, un'isola delle Caroline, nessuna presenta fori attraverso cui potesse passare una corda per appenderle. L'ordine ipotetico di esecuzione che il Musée de l'Homme ha dato loro, orizzontale

su due supporti longitudinali, simili a quelli di uno xilofono, non si riscontra in nessun luogo in cui si ha a che fare con pietre. Tutto considerato, l'unico dato di natura musicale è il fatto che queste pietre, come molte altre, emettono note diverse, determinate quando sono percosse con un martelletto. Anche se sono designate a essere colpite e a produrre suoni durante le cerimonie, nulla sta a indicare che fossero usate secondo accordi intonati in base a una scala.[196]

Prima di analizzare la musica strumentale, dovremmo accennare brevemente al problema della distribuzione generale. Una veduta d'insieme mostra molte aree singolarmente distinte nelle loro inclinazioni musicali, nonostante la diffusione da paese a paese e attraverso il mare.

Se ne ha un'immagine nettissima in Indonesia, dove serie idiofoniche accordate, quali gli xilofoni, i metallofoni e le campane gong, rivestono indubbiamente un ruolo di primo piano e, insieme con un unico tamburo, si uniscono spesso a formare i famosi *gamelan* od orchestre. Gli strumenti a corde e a fiato non sono assenti, ma perlopiù sono dovuti a invasioni maomettane intorno alla metà del secondo millennio d.C., e pertanto rivestono un'importanza secondaria. Nell'Estremo Oriente e verso ovest, nella Birmania e in India, si incontrano campane idiofoniche che però rivestono un ruolo più modesto. Soltanto gli xilofoni, poco conosciuti in Estremo Oriente, e completamente sconosciuti in India, attraversarono l'oceano e raggiunsero l'Africa nera, per poi passare alle Indie occidentali e nell'America centrale.

In India il tamburo assume un ruolo musicale di primo piano, un ruolo che nel Medio Oriente diviene piuttosto marginale, e addirittura accessorio nel resto del mondo.

Nelle ultime affermazioni non è compresa l'Africa nera, dove il tamburo è, a quanto pare, quasi indispensabile negli assolo e nelle esecuzioni d'insieme. Eppure è più che probabile che il tamburo africano appartenga a un periodo più tardo; in molti casi si sa che una certa tribù deve i propri tamburi a un'importazione dal nord. "Tra i Bashi, i tamburi e le percussioni in genere non sembrano avere una particolare importanza; gli strumenti a percussione sono usati abbastanza raramente (...) Si sente di rado suonare un tamburo nelle campagne (...) con alcune eccezioni, i cantanti non richiedono l'impiego dei tamburi, né

sembrano gradire troppo l'eventuale presenza di un percussionista."[197] Tra i Gikuyu del Kenia "l'uso dei tamburi come strumenti musicali è stato introdotto soltanto in tempi recenti; l'idea è stata mutuata dai Wakamba, confinanti a est con i Gikuyu".[198]

Al di sotto del livello, probabilmente tardo, cui appartengono i tamburi, si assiste alla curiosa prevalenza degli strumenti a corde, dai più semplici archi musicali, dalle arpe e dalle cetre da terra fino alle lire, alle arpe e alle cetre di forme svariate e anche ibride. Molte di esse dipendono chiaramente da una diffusione irradiatasi dall'antico Egitto e dall'Arabia; ma parecchi tipi non si trovano in nessun altro luogo e vanno perciò considerati originali.

Ancora una volta, vi è una certa concordanza tra la vecchia Europa e l'Africa nera: le prime fonti letterarie menzionano le arpe e le lire delle regioni settentrionali; gli studiosi di preistoria hanno ritrovato i tipi più curiosi di corni, apparentemente risalenti all'età del bronzo, quali il *lurer*, suonato nei paesi baltici, e gli strumenti traversi dell'antica Irlanda; la musica folk moderna annovera ancora oggi cetre e violini accanto a corni rustici, trombe e flauti. Tra l'altro, i corni traversi irlandesi hanno un corrispondente unicamente in analoghi strumenti fatti di corno e d'avorio, in uso in tutta l'Africa nera. Gli oboe e i clarinetti, in origine, sono invece assenti da entrambe le regioni.

Le isole del Pacifico, compresa l'Australia, sono relativamente povere di strumenti. A eccezione dei flauti di Pan, la loro musica strumentale non ha un'importanza tale da essere inquadrata in schemi precisi. Altrettanto vale per gli Indiani d'America, con la loro forte predilezione per i flauti e la loro indifferenza verso gli strumenti a corde, se si eccettua l'influenza spagnola dei tempi più recenti.

Tutto sommato, la diffusione degli strumenti oltre il mare e lungo le piste delle carovane ha avuto un ruolo essenziale più che non la diffusione degli stili canori, dal momento che i primi sono oggetti materiali. È possibile seguire il percorso degli strumenti dalla preistoria fino al deplorevole, nocivo traffico di fisarmoniche e armoniche da bocca che oggi avviene in tutto il mondo.

Un ulteriore approfondimento di questa rassegna assai sommaria va lasciato a una futura più dettagliata trattazione.

I concetti originari di musica vocale e di musica strumentale differiscono profondamente tra loro. L'impulso strumentale non è melodia nel senso che non è "melodico", bensì è un movimento agile delle mani che, a quanto pare, ricade sotto il controllo di un centro cerebrale completamente diverso da quello che presiede alla melodia vocale. Nel complesso, la musica strumentale, a eccezione della rudimentale percussione ritmica, è perlopiù uno sfoggio vistoso, rapido e brillante di virtuosismo. A differenza delle melodie vocali, chiare e distinte, esso consiste di figure e di rapidi passaggi che sovente riportano l'ascoltatore alle classificazioni settecentesche. Il moto rapido non è soltanto un mezzo in vista di un fine musicale, ma quasi fine a sé stesso, secondo una connessione stabile con le dita, con i polsi, con l'intero corpo: la forza inventiva di un percussionista, ad esempio, dipende dalla natura e in particolare dalla posizione del tamburo durante la percussione, e di conseguenza dalla posizione delle mani e dal percorso che esse compiono nel percuotere lo strumento. Un percussionista che tenga il tamburo tra le gambe come un cavallo a dondolo, suona ritmi diversi da quelli che otterrebbe stringendo il tamburo sotto l'ascella o tenendolo orizzontale davanti al ventre.

Di conseguenza, l'espressione vocale e quella strumentale di una tribù non costituiscono mai un'unità stilistica, ma danno vita a due forme artistiche distinte.

Nondimeno, gli inizi della musica strumentale in qualche modo ci riconducono alle primitive melodie vocali a intervallo unico. Questi modelli a intervallo unico si ritrovano nel contrasto maschio-femmina dei due tubi o delle due assicelle che formano i rudimentali xilofoni melanesiani. Stranamente, la musica a intervallo di prima è stata preservata per tutto il tempo fino alla comparsa degli xilofoni più sofisticati. L'*amadinda* ugandese, per esempio, è suonato da tre uomini, di cui uno è collocato di fronte agli altri due; e mentre due di essi eseguono le loro parti complicate, il terzo suona soltanto i due tasti più alti, distinti tra di loro soltanto di un tono circa.[199]

Lo stesso avviene nelle regioni negre del Madagascar. Gli xilofoni dei Sakalava, che vivono nella parte occidentale dell'isola, consistono in un numero inconsueto di assi slegate che una donna dispone tra le gambe aperte. Una seconda donna, seduta a formare un angolo retto con la prima, batte soltanto due

delle assicelle, mentre la terza e la prima disegnano la melodia vera e propria.[200]

Anche gli *zanza* (vedi più oltre) dell'Africa centrale seguono lo schema di una parte vocale a intervallo di prima e in una tonalità alta. In un brano eseguito dai Batwa dell'Urundi interno, trascritto da Rose Brandel, il primo dei tre *zanza* che partecipano all'esecuzione non suona altre note che *la-si*, a eccezione di un unico *sol*.[201]

Ancora un'altra forma elementare di musica strumentale è quella costituita da passaggi semplici, simili a scale, tra vicino e vicino, tra un'assicella e l'altra, tra un tasto e l'altro, tra un foro e l'altro.

6. *Ritmo e forma*

Ritmo e forma sono i due fattori che organizzano la melodia. Essi frenano e dividono il suo flusso secondo schemi ricorrenti; ne controllano la tensione e la distensione, e creano un equilibrio tra norma e libertà.

I concetti di ritmo e forma si intrecciano e non possono essere rigorosamente separati; il ritmo è una qualità formale così come la forma è una qualità ritmica. Ma nella terminologia corrente si parla di forma quando si intende esaminare l'organizzazione di un intero brano o movimento, e di ritmo quando analizziamo un frammento limitato che si percepisce e si ricorda facilmente.

Il ritmo ha un'origine extramusicale.

La melodia non dipende necessariamente dal ritmo: al pari del canto di molti uccelli, essa può fare a meno di modelli rigidi e ricorrenti. Il canto assolo primitivo ne è una conferma; in molti casi "ci è difficile scorgere un principio o uno schema vincolante nel senso in cui lo si intende in Occidente, eccettuato uno sporadico accento emozionale, e l'alternanza, sempre irregolare, di tensione e distensione".[202]

L'introduzione del ritmo è dovuta a noi stessi, al nostro corpo e alla nostra mente. Platone attribuisce alle voci una struttura melodica o, come la chiamavano i Greci, *harmonia*; ma riconduceva il ritmo al movimento cosciente dei corpi. Abbiamo visto un'analoga contrapposizione in un passo del retore romano Marco Fabio Quintiliano. Quasi duemila anni più tardi, il sociologo ed economista Karl Bücher (morto nel 1930) affermava

nel suo *Arbeit und Rhythmus*, più volte ristampato, che fondamentalmente il ritmo non è una qualità intrinseca della musica né della poesia, ma soltanto del movimento del corpo. La struttura ritmica dei versi e delle melodie, di conseguenza, è semplicemente trasmessa dal corpo in movimento, sebbene, si potrebbe aggiungere, da un corpo coscientemente in movimento, sotto il saldo controllo della mente.

Il ritmo nasce dall'uomo come un'esigenza psicofisica che si sviluppa lentamente. Dal punto di vista fisiologico consiste nell'impulso a rendere uguali e regolari movimenti quali camminare, danzare, correre o remare. I fattori psicologici consistono nella spontaneità e nello slancio consapevoli dovuti alla maggiore fluidità e omogeneità del movimento. Questo spiega il bisogno, che spesso avvertiamo in modo irresistibile, di conferire una stessa uniformità ad ogni serie di atti e movimenti, che possono essere automatizzati e sottratti alla modifica intenzionale (il che esclude il normale discorso, e inoltre tutti quegli atti che richiedono un'attenta e vigile concentrazione da parte di chi li compie).

Per quanti si interessano di problemi ritmici, il più familiare veicolo di ritmo regolare potrebbe essere la poesia. Ma in senso stretto, metronomico, il ritmo poetico soffocherebbe i versi in una scansione senz'anima, senza senso e antipoetica. Ogni versificazione dipende da una respirazione inconscia nella quale singole sillabe subiscono allungamenti e abbreviazioni che hanno un proprio significato. In quanto arte della parola, essa richiede una libertà in cui sia gli accenti che i metri non sono mai semplicemente accennati.

Ma il campo centrale del ritmo è la musica. Cantare e suonare sono serie di atti, come è evidente; in una certa misura questi atti possono dirsi automatici, e tra l'altro possiedono un alto grado di spontaneità sia in quanto causa che in quanto effetto del ritmo. Di conseguenza, anche la musica più primitiva tende a unità regolari di tempo, o *chronoi protoi*, anche se non sempre nel senso del ticchettìo di un metronomo. Tale irresistibile regolarità si ripercuote sull'uomo, suo artefice, e, attraverso la sua mente, sui suoi muscoli. La tribù primitiva dei Vedda, che abitano l'interno di Ceylon, ci consente di osservare da vicino l'origine di quest'azione reciproca; infatti essi accompagnano i loro canti con un leggero ondeggiamento del tronco o con un movimento misurato di un alluce.[203] Inutile dire poi

che anche le danze rientrano nel campo di questa reazione cinetica.

Ben presto si sviluppa l'esigenza di fare del movimento del corpo un fondamento della musica: i muscoli non accompagnano più silenziosamente i movimenti, ma ora sono usati per produrre un rumore e, successivamente, per accrescere mediante il rumore l'uniformità e l'efficacia della melodia. Da quest'azione reciproca, l'umanità è passata in seguito a un movimento corporeo sonoro e udibile, che fosse il percuotere le natiche o il torace o i fianchi, battere il piede in terra o battere le mani, attività queste di cui le ultime due sono ancora comuni nei canti popolari occidentali oltre che in quelli infantili. A un livello superiore, la percussione degli arti o del corpo si presta a prolungamenti e a strumenti sostitutivi naturali o artificiali che ne intensificano il risultato. Le innumerevoli varietà di nacchere e raganelle, di batacchi e di tavolette, di bastoni per battere il tempo e di sonagli ricavati dalle zucche, costituiscono appunto dei prolungamenti delle mani, dei piedi o del tronco.

Il ritmo, che in musica, come nella poesia e nella danza, è un'organizzazione del tempo, si basa sulla nozione precisa delle unità temporali, divise da intervalli uguali e che si ripetono continuamente come nel ticchettìo monotono di un orologio. Questo battito uniforme e molto rapido si ritrova sovente nella percussione, quando si battono le mani, si scuote un sonaglio o si suona il tamburo, così come lo si ritrova nel canto, oppure in un tempo del tutto indipendente; esso costituisce "un sottofondo inesorabile, matematico del canto".[204] Si può discutere se tale ritmo, in quanto esperienza estetica, richieda o meno una trasformazione di pulsazioni puramente meccaniche secondo schemi caratteristici e stimolanti. Ma nel nostro campo non si può non accettare la qualità ritmica di qualunque cadenza, sia pure della massima semplicità.

L'organizzazione ritmica secondo schemi determinati – in musica come in poesia – assume essenzialmente tre forme diverse, che si sovrappongono variamente.

Una forma del ritmo – non la più antica – è puramente numerica. Essa consiste nel contare e nel ripetere continuamente un certo numero di unità temporali (o numeri diversi secondo una disposizione caratteristica), indipendentemente dall'accento o dal metro, sebbene queste ultime qualità possano essere pre-

senti, o almeno accennate. Come dimostrerò in questo paragrafo, tale ritmo matematico è comune in Estremo Oriente. L'Occidente conosce il principio del conteggio dell'endecasillabo, cioè del verso a undici sillabe della poesia italiana, usato da Dante e, in campo musicale, nel canto popolare russo.[205] Nel mondo primitivo, il ritmo numerico ha un ruolo secondario.

Un'altra forma di ritmo si fonda su accenti reali o appena accennati; esso raggruppa una serie di cadenze separate da intervalli uguali accentuando la prima di due o più di esse. Questa è la forma più comune del moderno "tempo" occidentale con i suoi 2/4, 3/4, 4/4:

```
.............
x.x.x.x.x.x.x
x..x..x..x..x
x...x...x...x
```

Legati, sincopati, terzine, accenti incrociati possono modificare il tempo fondamentale come l'aggiunta delle spezie modifica i sapori: possono inoltre verificarsi inserzioni episodiche di ritmi differenti, per amor di contrasto. Ma il "tempo" puro e semplice si può sempre riconoscere e può essere facilmente marcato con una bacchetta: la maggior parte della musica occidentale si basa su cadenze uguali.

Nella musica primitiva prevale il ritmo di 2/4 o binario, a meno che qualche sillaba in sovrappiù nel testo lo estenda fino a farne un tempo ternario. In tutta l'Asia orientale i ritmi di 2/4 e 4/4 si escludono quasi reciprocamente; può spiegarlo il fatto che il battito del piede umano ha due tempi. Questi due ritmi dominano nell'Estremo Oriente, e soltanto in Corea si usano qualche volta i tre tempi.

I ritmi binari, con ♫ come nucleo, svolgono un ruolo fondamentale nella musica caratteristica dei bambini e delle donne. La loro lunghezza normale è di otto tempi ogni misura, molto spesso di 4+4.[206]

I ritmi quinari sono un'eccezione. Tra i Kwakiutl dello stretto di Nootka, i quasi-iniziati della "Società dei Passeri" percuotono le lastre sonore poste fuori dell'edificio adibito alle danze "in un ritmo che consta di cinque parti, detto 'una battuta nel mezzo'".[207] Chi scrive è Franz Boas che aveva familiarità con la musica e le cui affermazioni dobbiamo accettare come esatte. Vi sono evidentemente cinque tempi in quella che si può chiamare

misura; e secondo il termine usato dagli indigeni posto tra virgolette, questo tempo quinario sembra sia, agli occhi dei Kwakiutl, un ritmo irregolare. Incidentalmente diremo che i vicini dei Kwakiutl, i Nootka e i Bellacoola,[208] hanno anch'essi delle canzoni accompagnate dal tamburo nel più rigoroso tempo di 5/8,[209] il che confermerebbe quanto riferito a proposito dei Kwakiutl.

Gli accenti posti sul primo o sul secondo tempo della melodia (*downbeat* e *upbeat*, rispettivamente) nella musica primitiva non hanno certamente la stessa rilevanza che è loro attribuita nell'Occidente moderno. La stragrande maggioranza dei brani inizia con l'accentuazione sulla prima battuta, mentre non è ancora possibile un'analisi di quelle civiltà in cui ricorre l'accentuazione sulla seconda. La situazione presenta parallelismi sorprendenti con la musica primitiva europea, in cui non ci sono esempi di prime battute accentate antecedenti al quattordicesimo secolo.[210]

Le battute binarie sono occasionalmente soggette all'"alterazione metrica"; la prima di due note presumibilmente equivalenti è leggermente allungata a scapito dell'altra, proprio come avveniva nella musica europea, fino al diciottesimo secolo.[211]

L'alterazione metrica può essere invertita, accorciando le note "buone", accentate, e allungando quelle "cattive", non accentate. Il cosiddetto *snap* (schiocco), tipico di certe melodie scozzesi, in cui la seconda nota si ritrae, per così dire, dalla prima, è comune tra gli Indiani d'America e i Siberiani, negli stili cosiddetti "rombanti". È comune anche nella musica folklorica ungherese. L'alterazione appare talvolta nella forma del metro greco anfibrachico, cioè "corto su entrambi i lati", come in ♪♩♪.

In complesso, presso gli Indiani e le popolazioni siberiane, come presso quelle della Norvegia e in altra musica popolare, sono particolarmente radicati questi ritmi ardui, punteggiati o doppiamente punteggiati, di qualunque genere.

Il termine "metrico", usato in questi ultimi capoversi, ci introduce al terzo tipo di schema ritmico.

I vocaboli "metrico" e "metro" troppo facilmente sono vittime di una terminologia imprecisa e irresponsabile, in cui sono usati senza la minima giustificazione per designare misure tra due barre (come "metro" di 3/4) e "tempo", cioè ritmo accen-

tuativo. Un 4/4 o un 3/4 sono "tempi" perché obbediscono a una "segnatura di tempo"; al contrario, il metro appartiene solo a uno schema caratteristico formato di note più lunghe e più brevi. Le più lunghe superano un battito o più; le più brevi lo dividono in metà, terzi ecc. Il piede metrico della antica poesia greca (e della musica vocale), con i suoi trochei e giambi, dattili e anapesti, spondei e peonii, ne fornisce un tipico esempio. Ma mentre in Grecia, almeno in teoria, ogni sillaba breve aveva la lunghezza di un'unità di tempo, o battito, e la lunga aveva la lunghezza di due di esse, in altri paesi, come l'India antica e moderna, si attribuiscono alla nota lunga da due a sette unità, e ci si sente autorizzati ad assegnare alla nota più breve più di un'unità, se necessario, come ad esempio nello schema dattilico di 7+2+1 unità. Ambiguità questa che si ripresenta successivamente nella musica medievale europea sotto forma di *longa perfecta* e *imperfecta*, e di *brevis altera* e *recta*, di cui le prime due misurano rispettivamente tre e due brevi, le seconde due rispettivamente tre e due semibrevi.

Il metro, pur essendo spesso divisibile per due o per tre come un ritmo accentuativo divisivo, come nel caso del dattilo greco (lunga-breve-breve) o del *molossos* (lunga-lunga-lunga), è per principio "aggiuntivo". Viene descritto, spesso esclusivamente, come la somma di quantità differenti di unità di tempo, come 2+3, 2+4, 3+4, 3+3+2, o 2+2+1+1. Tali schemi metrici si trovano abbastanza frequentemente negli accompagnamenti a percussione. Nell'arcipelago polinesiano delle Caroline, ad esempio, la percussione ha talvolta ritmi che procedono in parti uguali di 1+2 o 1+3, cioè in metro giambico.[212] I migliori esempi di musica india ci sono offerti dai Nootka della regione di Vancouver.

Fuori dall'India e dal Medio Oriente, il paese in cui questi metri aggiuntivi hanno più importanza è l'Africa Bantu. Gli Zulu hanno un metro di 9+7,[213] come in:

x . . x . x . . . + x . x . . x .

Più frequente, e d'interesse storico maggiore, è lo schema comune di 7+5 = 12; dodici unità di tempo sono raggruppate come segue:

x . x . x . . + x . x . .

Il 7+5 ricorre nei metri poetici arabi di sette e cinque unità

di tempo, e nella strana cesura degli esametri latini, come nell'*Eneide* di Virgilio:

Arma virumque cano / Troiae qui primus ab oris



o, inversamente,

Infandum regina iubes / renovare dolorem



Si presenta anche nella musica dell'Estremo Oriente. In Giappone si fa distinzione tra le poesie della forma *haiku*, con tre versi di cinque, sette e cinque sillabe rispettivamente, e della forma *tanka*, con cinque, sette, cinque, sette, sette sillabe.[214] Nella musica cinese, la combinazione di cinque e sette tempi appare laddove il testo segue un'altra organizzazione:

ESEMPIO 27[215]



Questi parallelismi sorprendenti congiungono il Giappone con l'Africa Bantu; ma mi sembra prematuro tentarne ora una spiegazione.

Il battito delle mani o del tamburo, restando piuttosto indipendenti dalla melodia eseguita dal cantante, dal ritmo e dalle modificazioni del tempo, ripete gli schemi più e più volte, anche se il loro battito cade tra due sillabe del testo.

In Africa predomina tra l'altro il metro onnipresente di $3+3+2$:

x . . x . . x .   x . . x . . x .

(nel quale gli elementi si possono scambiare tra loro, come in $3+2+3$ o $2+3+3$).

Il *fascinating rhythm* – come nel titolo di un pezzo pianistico

di Gershwin – riveste un ruolo chiave in quasi tutti i capitoli della storia della musica, dall'Oriente fino al nostro ventesimo secolo, con il suo hot jazz e il suo charleston.

Qualunque sia il ritmo, la percussione raramente inizia insieme alla musica vocale, ma entra qualche nota dopo il cantante, oppure lo precede.

Tutti gli schemi descritti sono tuttavia sviluppi tardivi; e se esitiamo a ricondurli alla musica orientale, perché svolgono un ruolo di primo piano anche in quella africana, dovremmo renderci conto che in questo caso come in altri, il Sudan e l'Africa Bantu fanno parte del mondo orientale piuttosto che di quello primitivo.

Nelle regioni circostanti l'Africa Bantu, il ritmo aggiuntivo prevale nei paesi islamici e in India, e non soltanto nella musica d'arte, ma anche nel canto popolare. Nell'India sudorientale anche i bambini cantano le loro canzoni in rapide unità di 4+3=7 (vedi esempio N. 1). La maggior parte dei brani musicali turchi seguono una misura di 9/8, con combinazioni di 3/4+3/8; i tre ottavi non formano qui una terzina, come in ♩ ♩ ♩ ♫♪, ma tre mezzi quarti precisi, come in ♩ ♩ ♩ ♩. ; altri brani turchi sono in sette ottavi: ♩ ♩ ♩., o in cinque ottavi: ♩ ♩.

Al quadro che abbiamo appena delineato vanno aggiunti i complessi metri dell'Europa sudorientale:

ESEMPIO 28[216]



con un numero di unità fino a 21, presenti nella musica bulgara, macedone,[217] rumena e ungherese.

Qui, come altrove, ci si pone la difficile questione: questa musica folklorica deriva dalla musica d'arte, o viceversa? Ne ho discusso in una mia opera precedente, senza però giungere a una soluzione convincente.[218] La questione in sé potrebbe esser dovuta ai tre concetti che predominano nelle concezioni dell'Occidente moderno. Nella nostra civiltà, i due mondi dell'arte e della musica popolare sono rigidamente separati. La musica d'arte, cioè il prodotto di un lavoro a tavolino compiuto da uomini d'intelletto e di educazione sistematici, ha ben poco in comune con le melodie popolari "illetterate". Questa frattura

quasi non esiste in Oriente. In tutti gli strati sociali, la musica è praticamente priva di scrittura e non intellettuale, dal momento che le regole sono imposte dalla tradizione, a corte come nel villaggio. L'Oriente maomettano è caratteristico sotto questo aspetto: i cantanti più esperti e più stimati di musica "d'arte" eseguono i loro brani regolarmente non nelle sale da concerto ma nei caffè della città e per un pubblico davvero misto, fatto di *effendi* non meno che di gente comune, e la musica che offrono all'ascolto è di livello elevatissimo. In molti casi la musica che tendiamo a definire popolare è invece musica tribale e rurale, e appartiene a una delle minoranze etniche che spesso preservano lo stile melodico più arcaico.

Ma sorge un'altra questione: esiste forse una legge, o almeno un principio, che determini la crescita o il cambiamento di ritmo? Il ritmo caratteristico di una certa civiltà tende a divenire più semplice e più regolare, o al contrario va verso una maggiore complessità?

Vediamo qualche esempio.

In certe comunità indiane d'America sembra che le canzoni "moderne" abbiano un ritmo più regolare (e una gamma più ristretta) delle canzoni "antiche".[219] Non c'è ragione di dubitare di quest'affermazione, ma va detto che il contrasto tra antico e recente, nella memoria personale di un uomo primitivo, è troppo irrilevante di fronte a tradizioni vecchie di decine di migliaia d'anni. È consigliabile astenersi dal generalizzare, tanto più se pensiamo che le canzoni moderne possono essere facilmente influenzate dai motivi provenienti dall'America bianca.

Ad ogni modo, una rigidità ritmica crescente si riscontra anche in altre regioni. Il ritmo dello stile arcaico indiano delle cantilene vediche era un ritmo libero; ma nello sviluppo più recente di quello stile, a partire circa dal 400 a.C., prevalgono metri uniformi e strutture regolari.[220]

Forse non dovremmo trarre i nostri esempi dal mondo primitivo od orientale, ma piuttosto dall'Occidente, il cui sviluppo storico ci è familiare fin nei minimi particolari per la sequenza dei suoi cicli.

Nell'antichità greco-romana, Plutarco parla del quadro composito formato dai ritmi dell'antica musica ellenica, specialmente nel settore strumentale. In seguito, egli scrive, i maestri abbandonarono questi ritmi complessi per tornare a privilegiare l'a-

spetto melodico. Egli individua un contrasto tra i due gruppi di compositori, gli antichi "ritmofili" e i posteriori "melofili". L'affermazione è molto chiara, ma è difficile darne un'interpretazione, dal momento che non conosciamo a fondo né il periodo cui Plutarco si riferiva, né la situazione in campo musicale.

Nel Medioevo, il fatto ritmico più rilevante fu il passaggio dai modi razionali e limitati del tredicesimo secolo alla più incredibile complessità della musica intorno al 1400. Il tramonto glorioso dell'età medievale ebbe le caratteristiche tipiche della fine di un ciclo. Il nascente Rinascimento, che scardinò ogni eccesso, nell'interesse di un'austera semplicità, non rappresentò altro che l'inizio di un nuovo ciclo.

Nel nostro secolo assistiamo alla crisi del 1910, quando i 4/4 e i 3/4 uniformi del diciottesimo e diciannovesimo secolo lasciarono il posto quasi d'improvviso alla ricchezza ritmica del jazz e delle partiture di Stravinsky e di Bartók. Questo grande cambiamento in senso rivoluzionario contraddiceva quanto sembrava dimostrato fin dal 1400, e cioè il fatto che la semplicità ritmica dovesse contraddistinguere la fine di un ciclo mentre la complessità segnava l'inizio di una nuova fase.

L'uscita da questa situazione confusa ce la indica il mutamento del ruolo e del carattere del ritmo. Intorno al 1400, il ritmo era il veicolo principale della complessità tipica della fase che si stava chiudendo. Intorno al 1910, le caratteristiche di complessità andarono a investire il colore dell'armonia e dell'orchestrazione. Il ritmo, alquanto impoverito sotto il loro impatto, doveva iniziare un nuovo ciclo in una libertà primitiva, che non era sofisticazione, ma la forza elementare di una nuova fase che si apriva. Da tutto ciò risulta chiaro che non esiste, e non può esistere, una regola generale che determini la direzione in cui si muove o meno la forma ritmica.[221]

Regola e libertà ritmica non sono affatto stadi di sviluppo. Spesso, la stessa civiltà le usa l'una accanto all'altra, persino nello stesso brano, ad esempio con libertà nel canto e regolarità nell'accompagnamento strumentale.

La libertà ritmica dipende talvolta dal sesso di chi canta. A Pur, nelle Caroline occidentali, i canti femminili sono rapsodici, mentre quelli maschili sono rigidamente ritmati.[222] Non esistono regole generali; al contrario, quando si è osservata questa differenza tra i comportamenti dei due sessi, gli uomini solitamente

sono più liberi, mentre la chiarezza e il rigore contraddistinguono i canti delle donne, che eseguono i loro lavori regolari, ritmici, quali cullare i bambini, impastare, macinare, pestare, seminare e tessere.[223] Nei villaggi Vogul della Siberia nordoccidentale, ad esempio, gli uomini, che eseguono gran parte dei canti, nelle loro melodie mantengono una libertà ritmica e di struttura, mentre le donne suddividono i loro motivi in versi, strofe semplici e regolari, secondo uno schema già descritto.[224]

I modelli ritmici universali, ben noti e assai in voga nell'Europa medievale, non sono assenti dalla musica primitiva. Tali forme evolute di organizzazione ritmica si evidenziano anche nell'"isoritmo", che troviamo nel repertorio dei Menominee e di altri Indiani d'America, e altrove, così come durante l'età gotica, in Francia, nelle opere di Machaut e di Dufay. Lì, in concomitanza con un impulso ritmico più pressante che non le esigenze melodiche, uno schema metrico caratteristico, poniamo di quattro misure, viene imposto non a un accompagnamento percussivo, bensì alla melodia stessa. Se essa ha una ampiezza di dodici misure, ad esempio, la "schematizzazione" la divide in tre gruppi con la stessa sequenza di minime, quarti e ottavi, indipendentemente dall'andamento ascendente e discendente del profilo melodico.

"Le misure 5 e 9, pur melodicamente differenti, hanno esattamente la stessa organizzazione metrica della misura 1. Le misure 6 e 10 seguono rigidamente lo schema metrico della misura 2, e così via, per le misure 7 e 11 come la 3, 8 e 12 come la 4."[225]

Nella mia opera già citata, insieme a questa descrizione figura un esempio di musica dei Menominee, che vivono a ovest del lago Michigan. Altri esempi sono offerti dagli Arapaho delle Grandi Pianure.[226]

"Isoritmo" è però un termine piuttosto pericoloso. Se accettiamo l'esempio degli Indiani Comanche, da Nettl definito isoritmico perché ogni misura è costruita in base allo stesso breve schema, dovremo necessariamente chiamare isoritmico ognuno degli innumerevoli schemi ricorrenti, come i metri greci e i modi dell'età gotica, i *rāga* indiani e la marcia di Radetzky. Nessuno se la sentirebbe. Tutti gli schemi metrici appena menzionati – il termine greco di "polipodie" potrebbe servire a identificarli tutti – costituiscono uno stimolo motorio vigoroso e immediato. Diversamente avviene per l'isoritmia medievale, i cui

schemi, per la maggior parte, non colpiscono il nostro senso ritmico; e in molti casi dobbiamo analizzare a fondo la partitura per giungere a una diagnosi di isoritmia. Ma a prescindere dallo stimolo motorio e dalla percettibilità immediata, tale schema ritmico passa dal ritmo in senso stretto a un'articolazione unificante, cioè a un fatto di struttura. Credo sarebbe preferibile non confondere i due tipi: un eccesso di semplificazione non può che essere effetto di una distorsione.

Prima di abbandonare la complessa questione del ritmo, soffermiamoci per un'ultima visione d'insieme.

Gli stili del ritmo, insieme con le famiglie degli strumenti, sono inseriti in alcune aree ben distinte. La prima, quasi senza eccezioni, è costituita dall'Asia orientale, con un tempo monotono e regolare di 4/4. La seconda area, con metri aggiuntivi più ricchi e complessi, è l'enorme regione che va dall'India all'Africa nera, attraverso il Medio e il vicino Oriente. La Grecia antica presenta un'interessante commistione di questi tipi ritmici contrastanti; ha ritmi aggiuntivi fino ai metri epitritici di 3+4 unità, dono dell'Oriente, la cui musica ha largamente influenzato quella greca; ma ha anche una netta tendenza binaria in molti metri e nelle loro combinazioni; tendenza dovuta probabilmente alla concezione dell'arte greca della danza, considerata terreno comune per la musica, la poesia e la danza stessa.

L'Europa dell'antichità pone una quantità sorprendente di problemi. Non vi è traccia di percussione, il che dà luogo a forti sospetti che il ritmo vi svolgesse un ruolo secondario. Una conferma di questa convinzione si può trovare nel fatto che il campo centrale della musica medievale, cioè il canto gregoriano della Chiesa cattolica, a dispetto della supervisione alquanto rigida da parte delle autorità ecclesiastiche, perse la sua tradizione isoritmica in capo a un paio di secoli, divenendo aritmico già nell'undicesimo secolo. Intorno al 1300, Johannes de Grocheo affermò esplicitamente che nessuna melodia monofonica – compresi i corali gregoriani, così come le canzoni dei *troubadours*, dei *trouvères* e dei *Minnesinger* – fu mai misurata con precisione.[227]

Questa mancanza di precisione del tutto intenzionale deve aver trattenuto le notazioni più antiche dall'indicare valori metrici; sia i neumi sia la scrittura del canto gregoriano, che da

quella origina, ne erano privi: e persino la "notazione mensurale", sviluppata nel tredicesimo secolo per attribuire quei valori ai simboli del canto gregoriano, lottò per quasi trecento anni prima che fosse possibile esprimere quei valori in forma chiara e priva di ambiguità. La lotta del rigore contro la ritmizzazione libera giunse fino almeno al Rinascimento: la polifonia italo-fiamminga, sebbene rigorosamente formalizzata, mostra però due tendenze in conflitto tra loro: da una parte, lo stretto vincolo dell'unità di tempo sotto forma di *tactus*, cioè del battito delle mani, e nei suoi aumenti e diminuzioni sotto il nome assai significativo di *proportiones*; dall'altra parte, una melodia dal fluire libero in tutte le sue parti vocali senza accenti divisi da spazi uguali né schemi aggiuntivi regolari. Questa contraddizione lascia l'autore moderno incerto sul come inserire le linee divisorie delle battute. Soltanto con il declino della polifonia, dopo il 1600, e quindi forse con le danze di società, importantissime nel diciassettesimo secolo, il semplice ritmo di quattro quarti e di tre quarti riportò una vittoria definitiva.

La forma, così com'è definita all'inizio di questo paragrafo, è il fluire organizzato di un brano musicale nel suo complesso.[228]

L'analisi della forma dev'essere preceduta da una costatazione generale: praticamente tutte le forme che si riscontrano nella musica popolare primitiva e orientale sono di portata alquanto limitata. Anche un negro africano, peraltro dotato per qualsiasi espressione musicale, sia vocale che strumentale, può suonare la stessa frase per un giorno intero o un'intera settimana, se gli piace, senza mai dar segno di stanchezza.

Gli studiosi hanno attribuito questo difetto alla mentalità ancora poco evoluta, e questo ragionamento contiene senz'altro alcuni dati positivi; gli uccelli vanno raramente al di là dell'unico richiamo appartenente alla loro specie, e i bambini fanno sfoggio di un'insistenza irritante nel ripetere continuamente un frammento di melodia. Ma il ragionamento non si può certamente applicare alla musica complessa delle civiltà orientali più avanzate che, nonostante le affermazioni degli evoluzionisti hegeliani, non si può certo liquidare parlando di infanzia dell'umanità. La crescita delle forme musicali che si osserva in Europa a partire dal diciassettesimo secolo sembrerebbe legata alla crescente separazione tra musica, vita sociale ed esigenze extramusicali. I contenuti, le misure e le forme hanno subìto un

mutamento evidente quando la musica è divenuta indipendente e quando un pubblico attento e amante delle elaborazioni artistiche ha cominciato a frequentare sale da concerto e teatri d'opera.

Può essere d'aiuto considerare le idee di Radin a proposito del conflitto tra l'uomo d'azione e il pensatore, di cui il primo, l'*homo faber*, tra i primitivi si incontra assai più frequentemente. "Il suo ritmo mentale è caratterizzato da un'esigenza di ripetizione infinita dello stesso evento o, nel migliore dei casi, di eventi che sono tutti sullo stesso livello. Per lui cambiamento significa essenzialmente una trasformazione brusca. La monotonia non gli fa paura."[229]

Come gli utensili e le suppellettili di manifattura antica sono spesso decorati con una modesta fila di trattini uguali e ricorrenti, senza alcuna esigenza estetica di variazione, gran parte della musica primitiva non è che una semplice serie di piccoli insiemi di note.[230] Bisogna ammettere, comunque, che in quest'analogia vi è un difetto, in quanto gli ornamenti visibili sono facilmente assunti nel loro complesso, mentre gli ornamenti musicali si odono singolarmente, uno dopo l'altro.

Gli esempi abbondano; i Pigmoidi della Nuova Guinea centrale ripetono con insistenza due note distanti tra loro una quarta (l'esempio è tratto da Kunst):[231]

ESEMPIO 29



e altrettanto fanno le bambine esquimesi[232] (vedi esempio 15). I Botocudos, una popolazione autenticamente paleolitica del Brasile orientale, possono cantare anche sette volte, senz'alcuna variazione, un gruppo di quattro note: *sol fa sol fa*, ripetendo quindi l'intervallo di seconda *sol-fa* non meno di quattordici volte.[233] In una registrazione che si trova al Musée de l'Homme di Parigi, un coro femminile di Lifou, una delle Isole Loyalty, nella Polinesia sudoccidentale, ripetono venti volte un piccolo motivo di quattro note;[234] H. A. Junod udì delle canzoni ritmate dei Baronga, formate da due o tre misure, ripetute dieci, venti, cinquanta volte di seguito;[235] le donne Lagu della Nuova Guinea settentrionale ripetono senza fine una brevissima melodia

di cinque battute. Infine, uno stregone della tribù dei Taulipang, nel Brasile settentrionale, insiste inesorabile su un motivetto composto da un rapido trillo con una nota sostenuta più alta di un semitono, il tutto in un frenetico *accelerando*.[236]

Quest'ultimo esempio ci porta a considerare un'altra probabile causa di alcuni casi di brevità e ripetizione primitive. La ricorrenza incessante e snervante di una stessa percezione sensoriale che non è più importante di per sé, ci colpisce, anzi ci intossica in due modi opposti, come uno stimolo potente o viceversa come un narcotico. Tale rimozione della libera volontà umana, che può indebolire, se non uccidere, è appropriata alle culture il cui orientamento integralmente magico assegna a gran parte della loro musica il ruolo di perdita momentanea della personalità e dello stato normale. Esempi largamente conosciuti sono la trance e l'estasi dei dervisci e di altre confraternite maomettane sotto l'impulso del monotono musicale e delle letture coraniche.

La ripetizione semplice, qualunque ne sia la causa e l'origine, si riscontra in molte parti del mondo e anche nel canto popolare europeo, come dimostra il seguente motivo rumeno (da Riegler-Dinu):

ESEMPIO 30



Con questo, ci troviamo davanti ad alcuni parallelismi notevoli tra le strutture primitive e le forme secolari del Medioevo europeo.[237]

In primo luogo, la forma ripetitiva appare nell'epica medievale del cosiddetto "tipo di litania": ogni verso del testo è cantato sulla medesima melodia: *la-la-la...*[238]

Le danze degli spiriti degli Indiani "delle Pianure" o Indiani Buffalo, come quelle degli Algonquin e dei Sioux, rappresentano uno stadio ulteriore: "Ogni frase viene ripetuta due volte." Questo schema a coppie, o "progressione a coppie", come l'ha definita George Herzog,[239] è noto anche agli storici della musica occidentale; esso forma il *lai*, o *sequence* (come *la-la si-si do-do*) tanto spesso impiegato nel Medioevo gotico.

In un'evoluzione di questo *lai* medievale, la danza di corte

strumentale detta *estampie*, la frase musicale è ripetuta in modo più flessibile; anziché un rigido *la-la si-si do-do*, alla mezza cadenza (*overt*) del primo verso faceva riscontro un *clos*, cioè una cadenza intera, nel secondo verso di ogni coppia.[240]

Questo principio è conosciuto nel più antico documento musicale che sia stato conservato. Il primo verso e la sua ripetizione erano appaiati, ma con finali differenti; la prima volta, la voce indugiava su una nota non terminale, che teneva in sospeso l'ascoltatore; la seconda volta, raggiungeva subito il finale realizzando così una conclusione soddisfacente. "In termini tecnici, la prima frase terminava su una semi-cadenza, e la seconda frase su una cadenza intera (...) Unendo due frasi con distinzione cadenzale, per formare quello che la teoria musicale chiama *periodo*, i popoli primitivi al più basso livello culturale avevano creato il più fertile degli schemi musicali strutturali, la forma del *lied*."[241]

Gli esempi più antichi sono relativi a livelli arcaici come quelli della musica Vedda o patagonica.[242] In seguito ne troveremo nelle liturgie degli Ebrei orientali, ad esempio la canzone del Mar Rosso, ispirata alla *Genesi*, 14:30, nella versione yemenita.[243]

L'iterazione si può inoltre arricchire ripetendo un breve motivo su una tonalità differente: una pratica esemplificata nella *Danza della pioggia* degli Indiani Navaho:[244]

ESEMPIO 31



Nella terminologia occidentale, questo tipo di iterazione "spostata", come la chiameremo qui, sarebbe una "sequenza". Ma per chiarezza, ci sembra più giusto evitare un termine tanto ambiguo, che definisce anche il *lai* e ancora un'altra forma musicale strettamente connessa, che appartiene alla Chiesa cattolica.

Il capitolo del mio *Our Musical Heritage* che tratta delle forme medievali, dopo la litania e il *lai* esamina il rondò, o *rondeau*, o "tipo di ritornello", caratterizzato dalla partecipazione di un solista e di un coro: "Un solista cantava le strofe, o stanze, e il coro dei danzatori rispondeva con il ritornello."[245] Nella musica primitiva, l'alternanza regolare di un coro in ri-

sposta a un "verso" cantato assolo è largamente diffusa. È piuttosto naturale, e pertanto si presenta in tutti i continenti e gli arcipelaghi, ma nell'Africa nera è più viva che in qualsiasi altra area.

È ora il turno della forma di *strofa* o *stanza*, nella quale i versi hanno melodie differenti. A Dobu, nel Pacifico occidentale, i versi si susseguono secondo uno di questi due schemi:

ABCA ADEFC

oppure

ABA CDEA

o anche secondo disposizioni diverse.[246] A, ripetuto agli inizi e spesso anche alla fine delle strofe, serve da ritornello, e ci introduce al successivo tipo di struttura.

Il ritornello può assumere varie forme. Nella più semplice, la stessa melodia del verso "v" si alterna stabilmente con il ritornello "R", come in:

vRvRvR...

Altrove, i versi hanno melodie differenti in alternanza con un ritornello che non varia, come nella ben nota forma del rondò strumentale occidentale:

RaRbRcR...

da ripetere tutte le volte che è necessario.[247]

Il coro che risponde esegue spesso passi di danza, talvolta canta sillabe senza senso od occasionalmente canta con un tempo più veloce.[248]

H. A. Junod ci indica in un diagramma il modo di eseguire le risposte in uso presso la Baia di Delagoa, nell'Africa sudorientale.[249] L'intero apparato scenico è semicircolare: i danzatori si muovono in silenzio in un semicerchio esterno; un altro semicerchio interno è formato dalle fanciulle che cantano il ritornello e sottolineano il ritmo battendo le mani; il solista, tra i due semicerchi, danza e canta i versi del testo; e il centro comune di questi tre semicerchi è costituito dal suonatore di tamburo che conduce lo schema ritmico.

Talvolta il coro nella sua risposta introduce due note senza però interferire con la linea del solista, come spesso accade nelle passioni, nelle cantate e negli oratori che conosciamo. In Africa,

i cori responsoriali si susseguono tanto rapidamente che il solista e il coro giungono quasi a un conflitto in una polifonia a due parti nella quale i brevi motivi per quarte del coro fungono da *ostinato* (vedi oltre), come in certi mottetti francesi del tredicesimo secolo. Tale polifonia a due parti è pienamente esplicata nei canti ugandesi.[250]

Mentre il *responsorio* è l'alternanza di un solista che conduce il canto, e di un coro che risponde, si definisce *antifona* l'alternanza (e talvolta il confluire) di due semicori.[251] Le due forme principali di antifona sono: 1) verso per verso il secondo coro ripete la melodia del primo; 2) i versi sono cantati alternativamente da un coro – dispari dal primo e pari dal secondo – anche se talvolta essi confluiscono in un coro solo.

Le forme a risposta, responsorio e antifona, sono connesse intimamente e spesso esclusivamente con la danza collettiva. Ma occasionalmente tale rapporto si interrompe; quando ciò avviene, la musica sembra sopravvivere mentre la danza si disperde. Ciò accade sia nelle società primitive[252] che in Occidente; dai *rondeaux* musicali del Medioevo fino alle pavane, alle sarabande, alle correnti e ai minuetti dei tempi più recenti, che non hanno più nessun rapporto con la danza.

La ripetizione costante spesso sfida la pazienza dei cantanti e degli ascoltatori, anche se segue uno schema alternante. Per rompere la tediosa uniformità, il rimedio più naturale è la forma *a variazione*; la melodia o il tema è ripetuto in versione modificata, abbastanza diversa da tener desto l'interesse ma abbastanza simile da sembrare familiare e quindi dare un'impressione di unità a chi canta. Essendo al tempo stesso una resa fedele e una libera improvvisazione, la variazione è effettivamente uno dei princìpi formali più antichi e più persistenti; è onnipresente senza interruzioni dai canti più antichi fino alla musica occidentale del ventesimo secolo.

Le variazioni possono seguire l'originale nell'andamento e nella misura; ma possono anche essere flessibili e subire espansioni o contrazioni.

Per dare un esempio di variazione allo stadio iniziale e nella sua maturità, la cosa migliore è di porre i cambiamenti condizionati dalle parole, tipici dei tempi più antichi, sullo stesso piano delle elaborazioni libere della musica strumentale più recente. I cambiamenti condizionati dal testo si presentano ogni volta

che due versi del testo hanno un numero diverso di sillabe. Il tipo primitivo di variazione non è quasi mai concepito consapevolmente, e i suoi valori estetici sono tutt'al più un punto di partenza per elaborazioni successive e piene d'inventiva condotte su un tema dato.

Le variazioni di tipo più elaborato sono suonate da uno strumento tipico ed esclusivo dell'Africa nera, noto generalmente come *zanza*. Premuto contro il torace del suonatore, esso consiste in una piccola cassa di risonanza, generalmente di legno, sulla quale sono sistemate una serie di *rattan*, cioè di lamine di ferro accordate con cura e strettamente unite nelle loro estremità inferiori, cosicché quelle superiori, leggermente piegate, vibrano liberamente quando sono pizzicate con i pollici. Ha ragione A. M. Jones quando sente "qualcosa di distensivo e di riposante nella reiterazione costante di un breve pezzo di bella musica, mentre ogni possibile monotonia è scongiurata dalle sfumature deliziose, aeree e leggere, prodotte dalle lievi variazioni".[253]

Detto per inciso, è sconcertante come, nella moderna letteratura musicologica tedesca, uno strumento tanto raffinato e virtuosistico sia definito con pochi riguardi, *Klimper*. Il neologismo è quanto mai inadeguato, poiché deriva dal verbo *klimpern*, "strimpellare", carico di connotazioni fortemente negative, che allude a un uso sbadato e incompetente della tastiera. Ma neppure Jones, che scrive con tanto entusiasmo di questo piccolo strumento, può istituire un termine di paragone con la sua terminologia. I nomignoli pieni di disprezzo e spesso di cinismo, che i vecchi viaggiatori o coloni affibbiavano agli strumenti, sono ormai sconfessati; e l'appellativo scorretto di "piano Kafir", ora caduto in disuso, è stato per lungo tempo motivo di risate per gli studiosi. Nessuna immaginazione, neanche la più sbrigliata, potrebbe accostare questo delicato strumento tascabile ai nostri pianoforti, né per il suono né per la struttura. Infine, *Kafir* non è che il nome arbitrariamente attribuito a un minuscolo gruppo umano tra i milioni di Bantu che suonano il *zanza* nel territorio sconfinato che spazia dai 10° N ai 25° S, attraverso tutta l'Africa, vale a dire un'estensione pari a quella dell'intero continente nordamericano.

Oltre a tutte le forme seriali o aggiuntive, ma con meno frequenza, la musica africana conosce le strutture *da capo*, o ABA.

La Polinesia ci fornisce alcuni begli esempi in cui, a metà di un brano, si trova un passaggio contrastante, in un tempo anch'esso contrastante.[254]

La rarità di questi schemi ABA è facilmente comprensibile. Tutte le altre forme di musica primitiva sono aperte, aggiuntive, ripetitive, che si tratti della semplice serializzazione di alcuni gruppi di note o dei più elaborati *lais*, *estampies*, *Lieder*, *rondeaux*, responsori, antifone o variazioni. ABA è l'unica forma che non consente l'aggiunta illimitata di gruppi simili. Si tratta di una configurazione simmetrica, chiusa e indipendente, superiore alle forme ripetitive.

Nel complesso, le nostre conoscenze della forma primitiva sono più che limitate. Le registrazioni fonografiche, nostre fonti principali, sono eccessivamente brevi, per ragioni sia economiche sia tecniche. Spesso non sappiamo neppure che cosa venga prima e che cosa dopo; e la facciata di un disco, o, peggio, la singola banda di una facciata rappresenta tutt'al più un campione, piuttosto che una struttura completa.[255] Non si può dubitare che il canto quasi incessante che si esegue durante feste che durano un giorno o una notte intera spesso assumono forme composite, derivate da movimenti coerenti anche se contrastanti. In un precedente paragrafo ho menzionato una cantata ugandese che descrive una partita di caccia; la cantata è senz'altro una forma composita; e il ciclo della cerimonia Hako, eseguita dagli Indiani Pawnee, è stato pubblicato in un'opera importante più di cinquant'anni fa.[256]

Ma è lecito dubitare se questi aggregati siano forme nel senso che il termine riveste in questo capitolo. Parliamo certamente di una forma sinfonica, che abbraccia, come una sovrastruttura, tutti i quattro movimenti nei loro cambiamenti di tonalità, di ritmo e d'umore. Ma questo schema generale è una pallida figurazione se messo a confronto con i singoli tipi, quali la forma di sonata del primo movimento, le variazioni dell'adagio, lo schema ABA dello scherzo, e la forma di rondò dell'ultimo movimento. Una cerimonia primitiva che duri tutta una notte raramente muta le forme brevi e lineari delle componenti che la costituiscono. Neppure le complesse liturgie del Venerdì santo o del giorno dell'Espiazione costituiscono vere e proprie forme musicali.

Capitolo 3

In cammino: crescita, personalità, arte

La musica antica, descritta nei paragrafi precedenti, non ha nessuna pretesa di originaria purezza. L'antropologia moderna ci insegna che di per sé "ogni elemento culturale è essenzialmente una gamma di variazioni". Ciò contribuisce "in modo considerevole alla flessibilità delle culture e alla loro capacità di subire numerosi mutamenti e pressioni senza mai disgregarsi del tutto".[1]

Al di là di tale innata capacità di cambiamento, non si può parlare della musica antica senza considerare l'acquisizione di elementi più tardi o estranei. Ma vi sono due tipi di melodie (di cui abbiamo trattato nel cap. 2, §§ 1 e 2) che rimangono assai vicini all'ideale di purezza incontaminata: le melodie "a picco", in uno stadio di organizzazione primitiva, e le melodie a intervallo unico, basate su motivi esigui e ripetuti all'infinito. Vi sono esempi di questi due tipi, in tutti i continenti e in tutte le isole tra un continente e l'altro. Sebbene se ne trovino sopravvivenze in molte delle civiltà più avanzate, non si rischia di generalizzare eccessivamente se si afferma che tutte le culture più antiche partecipano di questi stili e non di altri. Ciò non può essere conseguenza della diffusione e dell'influenza esercitata da gruppi diversi. Una tale diffusione presupporrebbe un cosmopolitismo intercontinentale su scala mondiale nell'età paleolitica, e un isolamento susseguente nell'età mesolitica o neolitica. Ma ciò è privo di senso. La musica antica era certamente una qualità generalizzata, innata, necessaria dell'uomo paleolitico.

Tali qualità necessarie non si evidenziano in modo da consentirci di parlare di musica mesolitica o neolitica. Al contrario: dopo il Paleolitico ci troviamo dinanzi a vari stili, diversi tra loro, che non possono essere ascritti a epoche ben definite e che perciò sono stati attribuiti via via alle "razze", alle province geografiche, ai modelli culturali o *Kulturkreise*. Gran parte di queste attribuzioni sono dubbie o scorrette e, anche se riluttanti, dobbiamo lasciare alle generazioni future di etnomusicologi il compito di trovare una soluzione accettabile.

Ci si presenta invece un'altra questione: quella dell'influenza esterna e dei mutamenti interni.

L'influenza esterna, o "diffusione", è un fatto naturale che non necessita di spiegazioni o giustificazioni. Nelle pagine precedenti si trovano ripetuti riferimenti all'inevitabile contatto con i vicini, nel commercio e nei matrimoni misti, e ai conflitti con gli stranieri durante le incessanti migrazioni dei popoli dediti alla caccia e alla pastorizia. Il fatto che, ad onta di continue influenze, gli stili originari abbiano conservato in misura sorprendente i loro caratteri distintivi deriva da questo: ogni gruppo si apre facilmente alle influenze abbastanza omogenee da essere assimilabili, ma è ermeticamente chiuso ad apporti estranei, non assimilabili: "Si è sempre selettivi, quando si prende qualcosa in prestito da altri."[2]

Non sarebbe stato possibile mutuare connotazioni di altri se l'umanità si fosse attenuta dappertutto in modo rigoroso ed esclusivo alla propria eredità paleolitica. Gran parte delle società hanno certamente avuto un'esigenza pressante e una versatilità sufficiente per cambiare i modelli tradizionali. Non ne conosciamo le cause; analogamente non sappiamo perché, quasi improvvisamente, l'ideale polifonico del Rinascimento europeo abbia ceduto il passo allo *stile recitativo e rappresentativo*. Nella musica vi è ben poco che possa essere ricondotto integralmente ai mutamenti tecnologici e sociali, e ogni tentativo di svelare i processi interni della creazione artistica subisce la medesima sorte di una ricerca sull'anima umana condotta servendosi di un bisturi.

L'unica esperienza sulla quale possiamo fare affidamento è questa: ogni creazione artistica è un atto personale ma deve essere sostenuta e sorretta da esigenze collettive. Nessun altro avrebbe potuto realizzare esattamente nello stesso modo ciò che Leonardo, Raffaello e Michelangelo hanno realizzato; ma essi

stessi non avrebbero potuto realizzarlo come hanno fatto, senza quel poderoso movimento che fu il Rinascimento italiano. Rembrandt è unico nel suo stile assolutamente personale; eppure non si potrebbe immaginare nulla di simile fuori della sua Olanda e lontano dagli inizi del diciassettesimo secolo. Ciò vale per ogni genio. Nel mondo primitivo, società e responsabilità sociali sono strettamente connesse; la forza che fa da supporto alla collettività è considerevolmente più potente di quanto potrebbe essere nella civiltà individualistica occidentale di tempi più recenti.

Il carattere antindividualistico della vita primitiva e il carattere utilitario che la musica ha, in un mondo impregnato di idee magiche, sembrano sufficienti per escludere da tutta la musica primitiva il concetto di arte che caratterizza il mondo moderno. La questione della maggiore o minore abilità tecnica e della gamma complessa dei nostri valori estetici perde ogni significato allorché gran parte della musica è destinata a esercitare la propria influenza in senso sociale, magico o religioso, e a influire sulle potenze benigne e maligne della natura piuttosto che su un pubblico riunito nella piazza del villaggio. Analogamente, nessuno crede o desidera che il sacerdote che canta in una chiesa cattolica aspiri agli allori che competono ai tenori operistici. Né si obbliga una congregazione religiosa a cantare con la disciplina e la bellezza tonale di un coro da concerto di alto livello. "La prima esplorazione empirica e particolareggiata delle connessioni tra i valori estetici, i modelli e gli orientamenti di valore più permeanti di una cultura, è dovuta – lo afferma Clyde Kluckhohn – a David P. McAllester e al suo studio sui valori estetici e sociali della musica Navaho."[3]

Almeno in un'età postneolitica, i primitivi distinguono di per sé in modo molto puntuale tra un esecutore buono e uno mediocre, tra una composizione di valore e una di basso livello. Essi ammirano spesso la vasta gamma vocale di un cantante,[4] o, come nelle Hawaii, la risonanza profonda e potente del suo torace;[5] e nel Puget Sound (Pacifico settentrionale) si dice che certi cantanti abbiano una voce troppo energica per le canzoni d'amore.[6] Nel Kenia, le donne Gikuyu – che non suonano il flauto – ascoltano con vivo interesse un flautista di valore e gli offrono cibo e bevande in segno di apprezzamento.[7] "Nell'arcipelago delle Trobriand (a sudovest della Nuova Guinea), come

da noi, un tenore o un baritono è certo del suo successo con le donne. Per dirla con gli indigeni: 'La gola è un condotto lungo come la *wila* (*cunnus*) e i due si attraggono reciprocamente. Un uomo che ha una bella voce amerà molto le donne, e queste lo ameranno.'"[8]

Secondo un'interessante affermazione sulla popolazione di Alor (Indonesia orientale), "Un'esecuzione poco soddisfacente non è esposta al pubblico dileggio, ma a risatine alle spalle dell'esecutore. Coloro che sono davvero abili persistono nei loro sforzi e possono divenire esecutori ammirati anche a trenta o quarant'anni. Naturalmente le capacità variano secondo una stima approssimativa, forse soltanto il 10 per cento degli uomini in età matura sono riconosciuti come buoni cantanti."[9]

Tali distinzioni conferiscono alla musica primitiva qualità di ordine estetico, anzi artistico; la rendono indipendente dalle funzioni personali, sessuali, sociali e religiose: "La ricerca della bellezza è un'esperienza umana universale."[10]

L'autore ha riscontrato uno sviluppo analogo nel regno della danza, dove uno sfogo motorio involontario, un moto frenetico e un rito cerimoniale vengono gradualmente trasformati "in un'opera d'arte designata consapevolmente per essere osservata (...) l'individuo che partecipa a una cerimonia che diviene un'opera d'arte non può opporsi alla propria corrispondente trasformazione in artista."[11]

Un altro passo verso l'arte si compie quando i gruppi di un villaggio o di comunità vicine celebrano competizioni o feste canore o musicali, e i vincitori sono premiati con applausi entusiastici o anche con doni materiali (sebbene in tali gare il testo sia sovente più importante della melodia). Conosciamo molte di queste competizioni. Se ne trovano dall'Asia centrale fino all'Islanda,[12] dagli Esquimesi fino al Sudafrica (dove sono sia vocali[13] che con corno d'antilope[14]). Le Alpi, la Corsica, la Bretagna hanno un ruolo di primo piano; e nella Grecia antica gli *agones*, o festival competitivi, davano alle gare musicali un posto di rilievo; anche nella mitologia ellenica si narrano le sofferenze crudeli patite da Tamiri, Marsia e Mida per aver sfidato le Muse e persino Apollo.[15]

A sua volta, l'uso della parola "arte" solleva una questione imbarazzante alla quale non ci si può sottrarre: può mai la musica primitiva, così manifestamente basata sulla tradizione im-

prescindibile e sulla mentalità collettiva, avere quella connotazione personale che per noi è legata al concetto di arte?

Eppure questa qualità personale della musica è espressamente attestata a vari livelli culturali. Molte melodie, già nell'uso comune, mostrano differenze individuali quando vengono eseguite da cantanti diversi (i quali, nelle civiltà senza scrittura, ne sono spesso anche i compositori); e in alcune civiltà progredite, una variante personale può essere distintiva a tal punto che gli appartenenti alla stessa nazione ne riconoscono puntualmente l'autore. Ciò continua a verificarsi anche dopo la morte del musicista: nell'Asia centrale le melodie dei grandi cantanti del passato si cantano a tutt'oggi, "e viene loro attribuito un nome che indica in modo inequivoco la loro paternità".[16] Lo stesso accade nella Terra di Arnhem, nell'Australia settentrionale.[17]

L'antropologia ci insegna che ogni singola cultura "include componenti individuali e sociali che sono distinguibili ma non separabili". L'eredità sociale comune di una tribù non deve "indurci a trascurare, erroneamente, il ruolo dell'individuo nel modificare il proprio retaggio culturale o nell'apportarvi alcune aggiunte. Gli individui non soltanto non si conformano ai modelli sociali ideali, ma danno avvio anche a molti mutamenti che, in seguito, saranno universalmente accettati".[18]

L'antropologia "pratica" non è meno chiara in proposito dell'antropologia "teorica". "Ogni uomo – dice Herskovits – vive come membro di una società, conformando il proprio comportamento e modellando il proprio pensiero sui modelli di questa; ma, a eccezione di rari casi, questo non è tutto. In qualche momento della sua vita, per quanto breve, in qualche tipo di comportamento, per quanto secondaria possa essere la sua importanza, egli afferma la propria personalità."[19]

In arte,

> le indicazioni stabilite da un qualsiasi stile tradizionale governano l'artista anche se egli introduce cambiamenti nelle proprie espressioni artistiche. In ogni società l'artista è lo sperimentatore, l'innovatore, il ribelle. Ma è un innovatore soltanto entro certi limiti, poiché è involontariamente influenzato da fattori che lo guidano nella sua esperienza creativa, così come guidano il comportamento di ogni essere umano in ogni aspetto della sua vita (...)
>
> È importante sottolineare questa funzione dell'artista nell'indurre il mutamento, là dove l'arte dei popoli illetterati è oggetto di discussione perché,

quando si prendono in considerazione tali forme artistiche, generalmente si sottolinea la stabilità piuttosto che il cambiamento.[20]

In musica – e anche questo conferma il carattere individualistico della società primitiva – spesso ci vien detto che le più antiche canzoni[21] e danze[22] di una comunità furono ispirate in sogno. Qui va ricordato che nelle società primitive i sogni sono intrecciati con la realtà della vita in modo più stretto e ne subiscono l'influenza con più forza.[23] Quale che sia esattamente la natura di questo dono del subconscio, sembra comunque strettamente riferibile all'"ispirazione" dell'artista creatore occidentale. Essa costituisce il carattere unico e personale di un contributo, differente dalla mera tradizione e anche da una composizione di elementi convenzionali meccanica e priva d'ispirazione.

Durante una conversazione amichevole, Eric Werner e io ricordammo che Richard Wagner aveva espresso esattamente la stessa idea, quando, nel terzo atto dei *Maestri Cantori*, Hans Sachs incoraggia il giovane Walter:

Des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgetan,
Und alle Poeterei
Ist nichts wie Wahrtraumdeuterei.

[La visione dell'uomo dispiega nel suo sogno
ciò che il suo occhio interno vede,
ed ogni poetare
non è che interpretazione di sogni.]

L'invenzione musicale, in molte civiltà arcaiche, è un fatto naturale. Non era affatto un'esagerazione chiamare gli Esquimesi un popolo genuino di musicisti; ogni esquimese infatti deve conoscere l'arte della composizione;[24] e, con supremo disprezzo, un'esquimese gelosa dirà della sua rivale: "Non sa danzare, e neppure cantare..."[25] Nelle regioni sudafricane di Ila e Tonga è fatto obbligo ad ogni giovane di comporre canzoni personali; allo sposo si fa cantare una sua melodia il giorno delle nozze;[26] e gli uomini Tonga, quando sono posseduti da uno spirito maligno, debbono intonare le "loro" canzoni durante il rito esorcistico.[27]

Ma va riaffermato ancora una volta che con tutta la sua capacità creativa, l'individuo "nasce ed è allevato in un certo ambiente culturale, che lo influenza in ogni momento della sua

vita. Sin dalla più tenera infanzia il suo comportamento è condizionato dalle usanze di quanti lo circondano. Non ha altra scelta che uniformarsi ai costumi correnti del suo gruppo".[28]

Il momento individuale e quello sociale si bilanciano in un perfetto equilibrio quando, come nelle Isole Andamane, nel golfo del Bengala,

ogni uomo compone una canzone e i fanciulli di sesso maschile iniziano a praticare l'arte della composizione in tenera età. Gli uomini compongono le loro canzoni mentre intagliano una canoa o un arco, o mentre remano, e la canticchiano sottovoce finché ne sono soddisfatti. Poi attendono l'occasione propizia per cantarla in pubblico, e per questa occasione debbono aspettare un ballo. Prima del ballo l'autore insegna il ritornello a una o due delle sue parenti, affinché guidi il coro femminile. Poi canta la sua canzone, e se ha successo la ripete più volte, finché non entrerà a far parte del repertorio di canzoni che è pronto a eseguire in qualsiasi momento. Se la canzone non ha successo, se al coro e ai danzatori non piace, il compositore l'abbandona e non la ripete più. Alcuni uomini sono considerati compositori più abili degli altri.[29]

Dunque: l'individuo crea; la società accetta o rifiuta.

Quanto vi sia di personale e di anticollettivo nella creazione musicale delle civiltà primitive si scorge in un'altra usanza delle Isole Andamane: "Ogni uomo compone le proprie canzoni. Nessuno canterebbe mai una canzone composta da un'altra persona."[30]

Ci troviamo raramente in una situazione che ci consenta di valutare l'effettivo contributo personale in una musica tanto lontana dalla nostra, così come una catena di monti, vista da lontano, appare ai nostri occhi come un unico massiccio compatto. Nei canti delle Hawaii, i cantanti indigeni evidenziano spesso dei tratti personali e particolari là dove noi, forestieri, udiamo la stessa, eterna cantilena di un'unica nota, con appena un accenno di cadenza al termine di una delle sezioni poetiche. Tale mancanza di distinzione, tra l'altro, può essere invertita: i musicisti orientali in genere si trovano in difficoltà quando gli si chiede di distinguere tra gli stili personali dei compositori occidentali, vissuti magari a distanza di un secolo l'uno dall'altro. Ricordo che un musicista del Medio Oriente, dopo undici anni di studi musicali in Germania, mi confessò che era incapace di cogliere la differenza tra una sinfonia di Haydn e una di Mahler.

Solo di rado ci è concesso di assistere di persona all'atto della creazione. Ciò può avvenire quando il modello originario di un singolo intervallo unico si trasforma in un modello a intervallo doppio o triplo. Quando parlo di trasformazione, intendo quel timido tratto occasionale che si scorge prima che il nuovo modello, più ampio, abbia definitivamente attecchito. Il nuovo intervallo, come risultato di un'esigenza personale, potrà apparire una sola volta alla fine di una melodia dopo che il modello tradizionale a intervallo unico si è definitivamente affermato. Meno sovente accade che il cantante dia sfogo a questa sua esigenza all'inizio della melodia, per poi ritornare umilmente al modello convenzionale.

Analizzeremo questi sviluppi più particolareggiatamente nelle pagine che seguono.

Un compositore, dicono gli Esquimesi, è e dev'essere il padrone esclusivo della sua canzone, poiché questa contiene in sé la sua anima inalienabile.[31]

Restrizioni e diritti d'appartenenza di questo genere non sono affatto rari o sporadici.

A Dobu, nel Pacifico occidentale, ogni uomo compone: "Egli è orgoglioso della sua creazione, della sua originalità, e ha il diritto di proibire ad altri l'uso della canzone, almeno per un po' di tempo. Il compositore deve dare il proprio permesso prima che la canzone venga usata per la danza."[32] Nell'Australia settentrionale, popolata da primitivi, il "compositore" di ogni gruppo è proprietario di tutte le melodie e delle danze che esegue, e "nessuno può cantare le sue canzoni senza il suo consenso".[33] Allo stesso modo, un canto funebre può essere proprietà esclusiva di un capo o di un gruppo indiano,[34] così come negli Highlands scozzesi il "lamento" appartenente a un suonatore di cornamusa particolare è proprietà di un clan particolare. Uno dei canti Pawnee riportati nel *Libro degli Indiani* era stato proprietà di un uomo; ma un giorno egli lo dette a suo fratello per reciproca adozione (la più stretta delle relazioni umane), "ordinandogli di cantarlo quando avesse bisogno d'aiuto o di protezione".[35] La richiesta d'aiuto mediante il suono che viene poi miracolosamente trasmesso attraverso spazi infiniti — come per il suono del *Flauto magico* o dei corni di Oberon, di Orlando e di Lohengrin al momento della partenza — è un

antico motivo di saghe che trova in terra indiana un'ulteriore esemplificazione.

La stessa idea, intimamente connessa con il motivo dell'identificazione tra uomo e melodia – anticipazione dei *Leitmotive* che contraddistinguono i vari personaggi nell'*Anello* wagneriano – si ritrova, anche se in forma riduttiva, nella musica ugandese: ogni uomo della popolazione Lango ha il suo fischio che non deve essere usato da nessun altro. "Un'infrazione alla regola causerà certamente una lite violenta, e può anche arrivare a spargimenti di sangue."[36] Evidentemente, questi motivi sono i precursori dei nostri "richiami di famiglia" che ne sono per così dire una degenerazione.

D'altro canto, tutte le melodie, anche se strettamente tabù per gli esecutori non autorizzati, possono essere legalmente soggette a diritti d'autore per gli eredi naturali o per i compratori.[37] Effettivamente, le persone possono acquistare tramite il denaro o altri equivalenti, il diritto di cantare le melodie o danzare le invenzioni coreografiche altrui.[38]

In Australia, i compositori di canzoni fanno spesso commercio delle loro creazioni a causa di qualche legame di parentela stretta. Ma, siano le canzoni e le danze passate ad altre tribù o meno, "esse servono come legame per le tribù amiche, sono eseguite per reciproco intrattenimento e come un modo di mantenere, rafforzare ed estendere le relazioni sociali. Così, la musica, sociale per contenuto, diviene un'istituzione sociale di valore positivo".[39]

Una sera del 1930, mentre il sole tramontava sulla sabbia dorata del deserto, dodici rematori Nubiani che mi conducevano al di là delle rapide del Nilo presso l'isola di Elefantina eseguirono per me un canto responsoriale, al ritmo dei remi.[40] Io seguii il canto come potevo, con carta e penna, facendo a gara con la notte che, a quelle latitudini, cade rapidamente. Ma quando sbarcai ad Assuan, mi chiesero una mancia extra perché avevo trascritto il loro motivo, appropriandomi di ciò che – dicevano – apparteneva a loro di diritto.

Quanto sia profondamente radicato, nelle civiltà orientali di livello più elevato, il concetto della melodia personale come fatto commerciale, è dimostrato dalla storia di un musicista un tempo famoso in India, il quale, trovandosi in serie difficoltà finanziarie, riuscì a "impegnare" una certa melodia o *rāga*, che era la più vicina al suo cuore, e inoltre la preferita del suo ma-

ragià. Poco tempo dopo, quando il sovrano gli ordinò di cantarla a corte, egli confessò quel che aveva fatto. Quella vicenda inconsueta divertì il principe, ed egli riscattò generosamente il prestito, compensando inoltre il prestatore di denaro per essersi mostrato "un fine estimatore del valore della musica".[41]

I diritti musicali moderni furono applicati per la prima volta nel 1831 a Washington, negli Stati Uniti.[42]

Sarà opportuno ricordare, in questo contesto, l'affermazione di Herskovits secondo cui

> i beni non tangibili sono un'importante categoria della proprietà in tutte le società, come testimonia il valore economico che rivestono, nella nostra stessa cultura, i diritti di brevetto e i diritti d'autore (...) [Un] esempio dell'importanza della proprietà non materiale è costituito da un assorbimento di diritti che i Nootka della Columbia britannica chiamano *topati*: conoscenza delle leggende familiari, un rituale per fiocinare il pesce, nomi onorifici d'ogni tipo, il diritto di incidere certi disegni sui totem e sulle lapidi tombali, di cantare certe canzoni, di danzare determinate danze, di eseguire certe parti di determinati rituali (...) Nel Mare del Sud, i nomi di persona, gli incantesimi, le canzoni, gli amuleti e le tradizioni familiari figurano tutti tra i beni di famiglia.[43]

Perciò, "perlopiù, coloro che hanno ricevuto l'addestramento necessario nella composizione, nella narrazione e nel canto sono generalmente di nobili origini".[44]

Capitolo 4
L'evoluzione dei modelli per seconde e per terze

Mentre le melodie "a picco" si sono sviluppate per consolidamento interno, le melodie orizzontali si sono evolute sostanzialmente per estensione. I modelli a intervallo unico si sono dilatati verso l'alto e verso il basso, concedendo, in genere, diritto di cittadinanza ad affissi prima soltanto occasionali. Il processo è quindi continuato, con l'acquisizione di parti sempre maggiori dello spazio musicale.[1]

Un esempio classico della transizione da un modello per seconde a intervallo unico a un modello per seconde a doppio intervallo è dato da due successivi stili, tra i più antichi, con cui i sacerdoti indiani cantavano i testi sacri dei Veda. Già prima dell'èra cristiana, il canto quasi certamente aveva soltanto due note o tonalità; una più alta, *udātta*, una più bassa, *anudātta*, e la loro successione "legata", o in legatura, detta *svarita*. Se ne trova esplicita menzione nell'opera di Panini, il patriarca dei grammatici del quarto secolo a.C. In seguito, la *svarita* si è trasformata in una terza nota che, come un'appoggiatura, discendeva all'*udātta* da un tono o da un semitono più alto, senza mai cadere sull'*anudātta*,[2] forse per evitare uno sgradevole salto.

ESEMPIO 32 (trascrizione dell'autore)



Adattamenti analoghi si hanno nelle cantilene orientali più antiche. Un bellissimo esempio è il "credo" centrale ebraico,

nella sua versione babilonese – *Ascolta Israele, il Signore nostro Dio, il Signore è uno* – nel quale si distingue immediatamente un *si* bemolle simile a un'appoggiatura, quasi una *svarita*, un *la* simile all'*udātta*, e l'*anudātta* che è rappresentata dal *sol* (esempio 24).

Il processo di ampliamento dei modelli originari a intervallo unico è abbastanza frequente nella storia della musica più antica. Anche tribù tipicamente primitive quali i Vedda dell'interno di Ceylon aggiungono spesso una terza nota alle due già in uso. Anche in questo caso non servirà contare semplicemente le note. Una procedura tanto ingenua non servirà a individuare nessuna cronologia, nessun grado di perfezionamento e nessun livello di civiltà. Una melodia Vedda con tre note e due intervalli non è per questo posteriore a un canto popolare rumeno a intervallo unico, né è migliore di quello; com'è anche vero che i Vedda non sono più evoluti in termini culturali che i rumeni. Si tratta soltanto di un motivo più complesso.

Spesso l'originario intervallo unico è ben udibile, mentre la terza nota è soltanto un'aggiunta, che non è mai veramente naturale. Quello che segue è un esempio caratteristico dei Vogul:

ESEMPIO 33[3]



I famosi canti epici dei *Guslari* iugoslavi, sovente della durata di un'ora, appartengono anch'essi a questo gruppo, sebbene le seconde qui siano di durata piuttosto breve.[4]

Troviamo qualche volta un'alternanza dei due gruppi, non soltanto l'alternanza di due note, ma anche di due modelli a intervallo di prima, come nel seguente esempio dei Bukaua, nell'arcipelago delle Salomone:

ESEMPIO 34[5]



Quando, nei canti hawaiani, una delle due note scende di un semitono nella seconda metà di un brano,[6] si potrebbe trovare

una spiegazione di questa trasposizione – una spiegazione forse troppo razionalistica – nella lunghezza estenuante delle cantilene hawaiane, durante le quali, si dice, gli occhi dei cantanti più anziani escono dalle orbite per lo sforzo.[7]

La resistenza del nucleo della melodia è sorprendente. La maggior parte delle volte gli infissi compaiono all'inizio o al termine di un canto: il cantante ha un coraggio da pioniere sia all'inizio, quando è ancora in sé, sia nel finale, quando una temeraria infrazione non danneggerebbe più l'identità del modello. Ma per quasi tutto il canto, la melodia segue la tradizione e in molti casi è libera da ogni affisso.

D'altro canto gli affissi, se collocati al posto giusto, non possono mancare di essere, alla fine, accettati con diritti uguali e riescono ad accrescere il nucleo originario.

Nell'esempio che segue, proveniente dall'Estonia, il nucleo è senza dubbio formato da *si* bemolle e *la*; ma l'affisso *do* (molto più che il prefisso *sol*, d'importanza secondaria) si è imposto al punto di divenire l'inizio del brano e da far propri alcuni degli accenti melodici.

ESEMPIO 35[8]



Un nucleo per terze può essere ampliato con l'aggiunta di un'appendice formata da una seconda, da una terza o da una quarta. Ma la forma di melodia per terze a doppio intervallo, la più frequente e la più suggestiva, è quella che si trova generalmente sotto l'opinabile definizione di "fanfara" o anche melodia "triadica".

In Europa, le "triadi" vuote si limitano ai paesi orientali, dalla Lapponia fino alla Grecia; quelle piene sono diffuse in tutto il continente. Entrambe le forme prevalgono nelle due Americhe e in Melanesia, mentre in Africa prevalgono le triadi piene. L'area di diffusione asiatica include, in entrambe le forme, tribù primitive come i Semang della Malesia, ma esclude le civiltà evolute dell'Estremo Oriente e dell'India.

Le definizioni correnti di "melodia a fanfara" e "melodia triadica" sono criticabili. La prima richiama troppo la musica strumentale e ricorda troppo le trombe per essere applicata a

un modello vocale. Ma neppure la seconda definizione è appropriata. La terminologia musicale universalmente accettata riserva il termine "triade" a un accordo di tre note simultanee: una di base, o fondamentale, e, in ordine decrescente di importanza, la sua terza e la sua quinta. Questo sarebbe un prestito terminologico del tutto accettabile. Io stesso non esito a mutuare termini dall'armonia occidentale quando ciò favorisce una più rapida comprensione. Ma "triade" è un termine che induce in errore; esso si riferisce tutt'al più all'anatomia tonale, senza tener conto della fisiologia, ben più importante.

La fisiologia tonale, a mio modo di vedere, ha meno rapporti con la struttura statica della scala che con la distribuzione delle forme in movimento e del peso all'interno della melodia. Nel suo ambito non vi è soltanto la ricerca delle distanze fra le tre note di una triade, o l'ordine in cui esse si presentano; ma anche la ricerca della nota che costituisce il centro di gravità e quello dei due intervalli al quale è assegnato il potere e l'influenza maggiore. Mentre l'anatomia si riferisce alla terza maggiore e minore che costituiscono la triade *do-mi-sol*, la fisiologia reclama una risposta a due questioni specifiche: quale delle note sia la principale, e quale dei due intervalli *do-mi* e *mi-sol* sia il più importante.

Cominciamo intanto a individuare la nota iniziale, quella finale e, se possibile, le cadenze interne. Dobbiamo anche ricorrere alla statistica nuda e cruda, contando quante unità di tempo siano assegnate a ciascuna delle tre note che formano lo scheletro della melodia e ai loro infissi, se ve ne sono.

Questo può suonare sgradito a quanti credono che la musica sia un fatto spirituale e non rigidamente matematico. Ma da prove e controprove il metodo statistico, con qualche eccezione, è risultato abbastanza sicuro fino a quando l'analista è conscio dei propri limiti.[9] Un raffronto tra nota iniziale e nota finale, in associazione con il metodo statistico, difficilmente ci condurrà fuori strada.

Prendiamo tre esempi di triadi vuote senza infissi né affissi. Il primo è un canto lappone:

ESEMPIO 36[10]



La nota più bassa, o di base, dispone di quattordici unità di tempo, cioè, nella nostra trascrizione, quattordici ottavi; la terza di sei e la quinta di quattro o, conteggiando inoltre quattro rapide appoggiature, qualcuna in più, poniamo sei. Non c'è dubbio che prevale la nota di base, e le altre due note sono quasi uguali per importanza. A conferma troviamo che la nota di base funge sia da nota iniziale sia da nota finale. Così le tre note formano una triade vera e propria in posizione di base.

Quella che segue è una ninnananna dei Kashub slavi:

ESEMPIO 37[11]



Essa consiste di otto sole note per ogni verso del testo, ripetute indefinitamente. Di queste, cinque spettano alla terza, due alla quinta e soltanto una è la nota di base; la nota *sol* funge anche da iniziale, e da questa nota principale la melodia sale due volte fino al *si* e discende soltanto una volta a *mi*, che è quindi troppo poco importante per essere una nota di base. Questa cosiddetta triade, da un punto di vista funzionale è soltanto un tipo di melodia centrica del genere che sarà analizzato nelle pagine seguenti.

Il nostro terzo esempio è un canto dei Vogul della Siberia nordoccidentale:

ESEMPIO 38[12]



che inizia alla quinta; quest'ultima è ripetuta per 24 unità di tempo, mentre la terza si ripete soltanto per 14 unità e la presunta nota di base per 4 unità. La quinta si trova in posizione dominante; essa stabilisce un rapporto di terza con la nota di mezzo, mentre la nota più bassa è un prefisso a un intervallo di terza.

La stessa struttura anatomica, come abbiamo visto, ha tre diversi aspetti fisiologici; le vecchie concezioni eurocentriche, secondo cui le tribù che cantano per cosiddette triadi avrebbero

un "senso latente dell'armonia" sono insostenibili. Le "triadi" sono semplicemente delle terze doppie.

In questo senso sono particolarmente convincenti le melodie in cui la cosiddetta triade si presenta in due terze separate; nella prima sezione si ha l'alternanza tra la "terza" e la "quinta", nella seconda sezione, tra la "terza" e la "nota di base".[13] La doppia terza che crediamo di scorgere, a motivo di un'aggiunta meccanica di due intervalli, in effetti è soltanto una successione di due terze singole.

Anche l'andamento generale di una melodia costituisce un fattore importante. Le melodie a terza doppia degli Indiani d'America hanno un'andatura discendente come quella delle "melodie a picco", laddove canti popolari europei analoghi iniziano di regola dalla nota più bassa.

Nonostante il carattere non triadico delle terze doppie, le due terze adiacenti formano spesso un tutto organico. Hanno misure differenti, poiché una è più o meno maggiore, l'altra più o meno minore; le due terze insieme formano approssimativamente una quinta perfetta. Le quinte non perfette, aumentate o diminuite, si presentano solo raramente.

Il seguente canto dei clefti (guerriglieri) della Grecia moderna dimostra quanto sia sentita l'esigenza di quinte perfette:

ESEMPIO 39[14]



Sopra la terza doppia *fa-la-do'*, un'altra terza, *mi'*, ne fa una terza tripla. Questo *mi'* che è una cosiddetta nota "di passaggio" con l'affisso *re'* è bemolizzato *via naturae*; e quando è un *mi*ᵇ comporta un *la*ᵇ in basso, dove prima c'era un *la* naturale.

L'esempio ci conduce da un modello a due intervalli a un modello a tre intervalli, da una terza doppia, a una terza tripla. L'esigenza di espandere la gamma e di conservare però al tempo stesso il medesimo intervallo fondamentale può essere tanto sentita da costringere i cantanti ad accrescere la loro doppia terza (o, come vedremo nel capitolo seguente, la doppia quarta) con l'aggiunta, in alto o in basso, di un'altra terza o un'altra quarta. Così facendo, creano delle "catene" di terze triple, quadruple, quintuple e persino sestuple, e di quarte triple o quadruple.

Le definisco "catene", perché il nostro termine abituale, "scala", sarebbe inappropriato. Una scala vera e propria è un tutto organico, in cui ogni singola nota ha una sua propria funzione, come la *tonica*, la *dominante*, la *sottodominante*, la nota principale, la mediana e così via. Quasi nessuna di queste funzioni esiste in una catena: il cantante che si sposta dall'intervallo numero uno all'intervallo numero due e quindi al numero tre, dimentica spesso il primo e si orienta diversamente. La sua catena non è un tutto organico, ma una concatenazione disorganica di intervalli simili. Gli intervalli sono simili, non identici, perché le terze di una catena sono ora maggiori, ora minori al fine di formare ogni due una quinta perfetta. Sarebbe lecito descrivere una catena per terze di questo genere come catena per "quinte intrecciate".

Le terze triple, nelle loro due forme fondamentali *do-mi-sol-si* e *re-fa-la-do*, hanno costituito un problema assai spinoso per gli storici della musica. Ancora ignari del concetto di "catena", gli analisti di melodie medievali hanno operato con le nozioni vecchie e familiari e, trovandosi in un certo imbarazzo, le hanno definite come una commistione dei modi chiesastici dorico e lidio, o delle nostre scale maggiori e minori. Così facendo, ignoravano un fatto fondamentale: sia i modi della Chiesa sia quelli estranei al regno del canto gregoriano hanno strutture per ottava, mentre una catena tripla è per settima. In effetti, le terze triple, universali e prevalenti in Europa, sia nei canti folklorici sia nella musica d'arte (ivi compreso il canto gregoriano) perlopiù sono state abbandonate durante il sedicesimo secolo, quando il modo maggiore e minore si erano ormai affermati.[15]

Un esempio proveniente dalla cosiddetta versione turco-sefardita della liturgia ebraica, un *Kol nidrei* che apre la vigilia del giorno dell'Espiazione, ci mostra in modo particolarmente chiaro come un nucleo per terze, *sol-si*, venga dapprima ampliato alla terza inferiore *mi*, e infine anche alla terza superiore *re*:

ESEMPIO 40[16]



Terze triple del genere si trovano spesso ai livelli arcaici dell'Asia,[17] dell'Africa settentrionale,[18] del Nordamerica e del Sudamerica,[19] fino agli Esquimesi;[20] ma anche in Melanesia, in Polinesia e in Nuova Guinea:[21]

ESEMPIO 41[22]



Uno degli esempi di provenienza asiatica è "lo" strano modello melodico dei Palaung della Birmania. Tutte le canzoni dei Palaung, sembra, sono cantate su questa stessa melodia, che siano tristi o allegre: le variazioni che possiamo scorgere sono dovute all'"estro del cantante". Il motivo, come lo leggiamo nel libro di Leslie Milne, è trascritto evidentemente a orecchio; ma la trascrizione è convincente. Nella scala *mi-sol-si-do'-re'*, la nota *si* per tre volte si sofferma in lunghe pause all'inizio di ogni frase. Il cantante, dice la Milne, "prima prende fiato quanto più possibile, per prolungare così il suono della prima nota, che dovrebbe durare almeno dieci secondi".[23]

Le terze quadruple, sono comprensibilmente più rare perché richiedono una gamma dell'ampiezza di una nona. Nelle due forme fondamentali, *do-mi-sol-si-re* e *re-fa-la-do-mi*, sono largamente assenti dall'area del Pacifico; non toccano l'Asia tranne che in Turchia e raggiungono soltanto poche tribù nordamericane,[24] compresi gli Esquimesi Copper,[25] e anche il jazz americano.

Inversamente, esse svolgono un ruolo importante nell'Africa Bantu e sono cantate dagli Ottentotti in una forma di scheletrica semplicità (generalmente non piene):

ESEMPIO 42 (secondo Moodie)



Ma l'ambiente d'elezione delle terze quadruple è l'Europa. Qui esse si presentano nella loro essenziale struttura nel folklore musicale finlandese, mentre negli altri paesi europei sono piene e diatoniche. Lo schema è tanto autenticamente europeo da

riapparire con frequenza nella musica d'arte. Un esempio ci viene dalla polifonia francese della metà del sedicesimo secolo: nella versione a mottetto del Salmo 10 di Claude Goudinel, il tenore discende con la voce dal *sol'* a *mi'-do'*, e a *la-fa*.[26] Ne abbiamo prove persino nella musica contemporanea: un passaggio di *Petruška* di Stravinskij (del 1911) che sale e discende per terze vuote dal *la'* al *si'*; e la melodia del nono *Ludus* dei *Catulli Carmina* di Carl Orff (del 1935) spazia per terze dal *re'* al *mi''*.

Le terze quintuple – *do-mi-sol-si-re-fa* o *re-fa-la-do-mi-sol* – sono esclusivamente europee. Ne troviamo in Islanda[27] e altresì in Serbia, anche se nel brano serbo che ho in mente[28] la quinta inferiore non è suddivisa per terze. La musica polifonica sacra del sedicesimo secolo ci fornisce anche un esempio sorprendente di terze quintuple: nella *Messa francese*[29] di John Shepherd (morto circa nel 1563), le due voci superiori si uniscono per formare un concatenamento vuoto: *re'-fa'-la'-do''-mi''-sol''*:

ESEMPIO 43



Per la verità nella seconda metà del diciannovesimo secolo Musorgskij, nella "Canzone della zanzara" del *Boris Godunov*, ha scritto esattamente la stessa catena con andamento discendente.

Con tutte le riserve del caso, si potrebbe menzionare anche la "cetra antica" giapponese *yamato koto*, le cui sei corde formano una catena per terze quintuple – *re'-fa'-la'-do'-mi'-sol'*,[30] eccettuate le ultime tre, che sono accordate un'ottava più bassa.

Le terze sestuple non si riscontrano nei canti folklorici, forse a motivo di una gamma troppo esigente per le possibilità di voci non esercitate. Ne ho trovata una nella *Fantasia a 5* di William Lawes (1602-1645), sebbene per essere un esempio perfetto il *si* inferiore dovrebbe essere bemolle.

Sarà bene ricordare che le terze quintuple o sestuple sono esclusivamente europee. Ma, nonostante esistano esempi di altre parti del mondo, le terze quadruple e le più rare successioni per terze sono originarie dell'Europa e dell'Africa Bantu. An-

cora una volta, l'Europa e l'Africa, associate nella preferenza che accordano alle terze, sia nella melodia sia nell'organizzazione degli accordi, sono state separate a forza da una specie di cuneo formato da melodie per quarte provenienti dall'Asia meridionale e dal Mediterraneo.

Fino ad ora, gli esempi per la maggior parte sono stati costituiti da strutture "vuote". Solo pochi di essi mostravano "infissi" del genere esaminato nel capitolo sulle melodie a intervallo unico. Anche in questo caso gli infissi perlopiù dividono a metà le terze maggiori e lasciano intatte le terze minori. Il risultato è una gamma per toni interi e per terze minori. Occorre però comprendere che gli infissi sono riempitivi di importanza melodica secondaria e non debbono essere uniti ai due vicini inferiore e superiore in quello che Hugo Riemann chiamava *pyknon*, o "densità", e che riteneva fosse il nucleo melodico. Questo non è vero, perché la nota centrale è inconfondibilmente una nota di passaggio senza alcun significato strutturale.

Non è stato questo il solo errore nell'interpretazione degli infissi delle successioni per terze. Le terze minori più i toni appaiono, superficialmente, tanto vicini alle cosiddette scale pentatoniche che purtroppo moltissimi autori hanno ceduto alla tentazione di definire pentatoniche quelle concatenazioni. Il pentatonismo è davvero una delle ossessioni dell'etnomusicologia moderna. Ma si tratta di un errore pericoloso. "Pentatonica" può essere definita un'ottava divisa in cinque intervalli, uguali o no; così come tetratoniche, esatoniche, eptatoniche sono le ottave divise in quattro, sei, sette intervalli. Il termine "pentatonico" si applica quindi perfettamente alle scale scozzesi, greche antiche, a molte scale indiane e alla maggior parte delle scale asiatiche orientali, che constano di una struttura per quarte e usano l'ottava come un intervallo organico e vitale. Ma un concatenamento per terze come *la-do-*^{re}*-mi-sol-*^{la}*-si* non ha una struttura di ottava, o tutt'al più ha un'ottava come infisso privo di un ruolo strutturale. Al massimo, è una scala pseudopentatonica. L'unica somiglianza tra i due organismi è la mancanza di semitoni, che però non è un tratto tipico delle scale pentatoniche; per usare un termine greco, entrambi sono anemitonici, cioè "senza semitoni".

Pentatonismo ed eptatonismo: derivano l'uno dall'altro? Sono indipendenti tra loro? Riflettono qualche idiosincrasia razziale? Affrontare la questione dei loro rapporti reciproci significa sollevare un vespaio. La nostra letteratura abbonda di risposte a questa domanda. Ma perlopiù le opinioni che sentiamo esprimere sono temerarie, contraddittorie e, quel che è peggio, "plausibili": esprimono cioè quello che lo scrittore, seduto alla sua scrivania, pensa possa essere stato. L'autore quindi rinuncia a enumerarle tutte[31] e offre le proprie opinioni per quel che possono valere.

Prima di rispondere, anche in modo orientativo, va ripetuto ancora una volta che la vecchia, facile equazione tra pentatonismo e anemitonismo non è più ammissibile. La mancanza di semitoni può verificarsi in ogni genere di struttura, e, inversamente, un tipo di melodia pentatonica a grande diffusione si presenta con semitoni e con terze maggiori. Finché questo non sarà chiaro continueremo a brancolare nelle tenebre.

Ogni risposta deve essere suffragata dagli esempi più arcaici di musica primitiva di cui disponiamo. Sfogliando i miei appunti, nell'ottanta per cento delle melodie a intervallo doppio, ho trovato due intervalli diversi: quando il nucleo è costituito da una seconda maggiore, l'altro intervallo è o una terza minore o un semitono; quando il nucleo è una seconda minore, l'affisso generalmente dista di un semitono. Infine, quando il nucleo è formato da una terza minore, l'altro intervallo è per la maggior parte dei casi di un tono o di una terza maggiore. Evidentemente, vi è da sempre un qualcosa che costituisce un ostacolo alla parità, così come esiste una resistenza di molti artisti nei confronti del quadrato, a favore del rettangolo.

Quest'esigenza elementare è ancor più evidente nei modelli a intervalli tripli. Offro qui a caso i due esempi primitivi che potrebbero essere centuplicati. Uno ci viene dai Makushí delle Montagne Roraima, nella Guiana Britannica. Esso ha quattro note: *la-sol-fa-re*; *sol-fa* è il nucleo e gli affissi seguono alle distanze di un tono e di una terza minore. Il genere è chiaramente composto di terze minori e di toni interi senza alcun semitono.

L'altro esempio è un canto dei Lala dell'Africa meridionale. Le quattro note sono *mi* bemolle, *re*, *do*, *si* bemolle; il nucleo è *re-si* bemolle; l'infisso *do* divide la terza maggiore in due toni, e il suffisso *mi* bemolle segue alla distanza di un semitono.

Questi due esempi non dimostrano soltanto l'esistenza di gradi misti a un livello molto primitivo. Ma dimostrano anche che i nostri due arrangiamenti più frequenti, anemitonico e diatonico, traggono origine in tempi molto arcaici, assai prima che i modelli melodici si ampliassero fino a raggiungere l'estensione di seste e ottave.

Si può ricordare inoltre che il termine "pentatonico" si può applicare soltanto dove, per definizione, un'ottava ha cinque intervalli. Ciò presuppone che in un'ottava vi sia almeno una struttura di quarta, ad esempio *do-mi-sol-do'* o *do-fa-sol-do'*. La successione di terze con la terza maggiore "piena" come *do-*^{re}*-mi-sol-*^{la}*-si...* sono anemitoniche, ma non pentatoniche, poiché l'ottava compare tutt'al più come infisso e non come tono strutturale.

La consapevolezza del fatto che gli schemi anemitonici e diatonici sono prototipi ci vieta: 1) di stabilire una cronologia di entrambi; 2) di far risalire il genere diatonico al genere anemitonico con l'aggiunta di due *piens* come infissi, il che, in via teorica e di fatto, si applica unicamente alla Cina; 3) di attribuire i due generi alla "razza".

Consideriamo i tentativi ripetuti e vani da parte dei Cinesi, di trasformare la loro scala pentatonica introducendo due *piens*; non si tratta qui di evoluzione né di progresso, ma semplicemente di un tentativo fallito di passare da un concetto orientale a uno occidentale. Questo è un fatto di cultura fortemente tradizionale, non di razza o di "sangue", come dimostra chiunque, originario dell'Estremo Oriente, sia nato o sia cresciuto in America.

Prima di esaurire l'argomento delle catene di terze, vanno esaminati ancora due casi. In Europa, la propensione per le successioni di terze è stata tanto forte da indurre alcuni fenomeni che sono inesplicabili a partire dal nostro moderno punto di vista diatonico.

Il primo di questi fenomeni è costituito dalla variante dialettale corale germanica del canto gregoriano. Quando nel canto della Chiesa romana una melodia del primo modo, cioè in *re*, oltrepassa la quinta, per poi ritornarvi immediatamente, il cantante istintivamente riduce questo passaggio, sia in alto che in basso, il più breve possibile; lo riduce a un semitono anche se ciò richiederebbe la presenza di un bemolle, il che contraste-

rebbe con la purezza del modo. Come diceva l'antica regola dei cantori: *una nota super la / semper est canendum fa*, il che nel solfeggio medievale significava che la nota sopra il *la* dev'essere sempre cantata come un *si* bemolle, *fa* essendo il simbolo del semitono (*mi-fa*). Ma i Tedeschi e gli Scandinavi, non abituati ai semitoni, li sostituirono con le loro terze tradizionali. In altri termini, i nordici trasformarono lo schema tipico del primo modo chiesastico, *re-fa-la-si* bemolle-*la*, in una tripla successione di terze altrettanto tipica *re-fa-la-do-la*. Inversamente, le melodie cantate nel quattordicesimo secolo, e probabilmente anche molte melodie risalenti a tempi più antichi, evitavano il *subsemitonium*, o semitono sotto la tonica, come nel nostro abituale *sol-mi-do-la-do*; in questo caso, si oppone ancora una volta un concatenamento per terze a una scala funzionale e modale, con la sua settima nota o "dominante". In questo caso, parliamo di "terza di Landino", anche se il grande Francesco Landino (1325-1397) non fu affatto il suo inventore.[32]

Analogamente, molto tempo addietro ho espresso l'opinione che la scrittura su quattro righe del canto gregoriano riflette non il sistema dei modi chiesastici, ma le successioni per terze della musica secolare: a seconda dell'indicazione di chiave, i righi sono:

re-fa-la-do'
fa-la-do'-mi'
la-do'-mi'-sol'

mentre gli spazi tra di essi sono letteralmente designati come spazi vuoti o come infissi tra le note strutturali.

Talvolta il cantante, iniziando da una terza doppia, non procede costruendo una terza tripla, ma soltanto raggiungendo una seconda, maggiore o minore che sia; si tratta allora di consolidamento melodico, in contrapposizione alla scansione libera del concatenamento. La suddetta seconda, a sua volta, riporta la melodia alla quinta originaria, caso, questo, già menzionato in precedenza. Per servirci della terminologia che ci è familiare, l'impalcatura sarebbe *fa-la-do-re-(do)* in maggiore, e *la-do-mi-fa-(mi)* in minore. Prendiamo in prestito ancora un termine dalla nomenclatura dell'armonia e chiamiamo questo raggruppamento uno schema sei-cinque.

Anche qui, tuttavia, dobbiamo affidarci alla fisiologia musi-

cale, anche a rischio di rimanere delusi. Nella maggioranza dei casi, come si è già detto, la sesta è semplicemente una nota "di passaggio" sopra la quinta, e va considerata come un suffisso. L'esempio seguente

ESEMPIO 44[33]



è un *briolage* o incantesimo quasi gridato che, nella provincia francese del Berry, viene indirizzato al bestiame al pascolo. Molti altri esempi sono probabilmente ibridi o sincretismi di due schemi più semplici. In un canto di Alu, una delle isole Salomone, in Melanesia:

ESEMPIO 45[34]



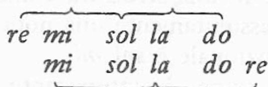
I due elementi sono particolarmente evidenti: una sola quarta vuota sulle note 3 e 6, una triade sulle note 1, 3 e 5.

È passato molto tempo prima che la sesta si radicasse stabilmente nell'impalcatura come parte avente uguali diritti e uguali doveri. Lo stadio finale risulta evidente nel canto gregoriano da cui probabilmente deriva, in *Wachet auf, ruft uns die Stimme* di Philipp Nicolai e in altri corali protestanti del genere. Ma è presente anche in Asia. Riappare all'altro capo del mondo nel primo dei modi cinesi o nel *ryo* giapponese; e tra l'estremo occidentale e quello orientale, vi sono molti esempi provenienti dal Tibet e da varie regioni europee, comprese le arcaiche Faeröer a nord della Scozia.

Il ricorrere nella musica cinese di schemi sesta-quinta ha dato luogo a un fatale errore d'analisi. Come si legge anche in opere recenti, in Cina tutti i modi melodici derivano da una serie di inversioni di un'unica scala originaria, la cui nota più bassa durante il processo decade, per poi essere riaggiunta, due ottave più in alto, come una nuova estremità superiore:

do re mi sol la
re mi sol la do
mi sol la do re.

Questo modello è chiarissimo, ma pone tuttavia diverse questioni: le scale 2 e 3 hanno strutture per quarte:



mentre la prima scala, nettamente non per quarte, costituisce un esacordo semplice in forma di sesta-quinta. Poiché quest'ultimo schema compare anche non lontano dalla Cina, ad esempio in Indonesia, a sud, e nel Tibet, a ovest, bisogna credere che la scala di *do* appartenga a qualche livello diverso da quello delle scale di *re* e di *mi*.

Un'altra forma di ampliamento triadico è dovuta all'aggiunta, all'ottava superiore o inferiore, della nota fondamentale, anziché della sesta. In questo caso, la melodia presenta gli intervalli uno-tre-cinque-otto, o, in forma plagale, cinque-uno-tre-cinque, come ad esempio *do-mi-sol-do'* o *sol-do-mi-sol*. Abbiamo incontrato strutture di ottava triadica nel capitolo riguardante le melodie "a picco". Le ottave triadiche di questa parte del lavoro sono di altro genere: non scendono a cascata dalla nota più alta alla più bassa, e quindi non raggiungono l'ottava superiore per poi ripetere tutto lo schema. Anziché accentuare l'ottava, accentuano in genere la triade come proprio nucleo naturale. Esempi chiarificatori vengono dalla Nuova Guinea:

ESEMPIO 46[35]



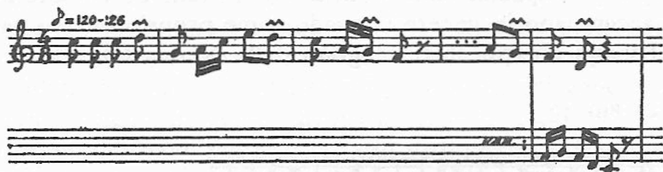
da Flores, dalle isole Amami e dalle popolazioni Bantu occidentali. Una combinazione tra forma autentica e forma plagale – *re-sol-si-re-sol* – si presenta nei canti sciamanici eseguiti durante le danze Huichel del Messico.[36] Sebbene gli Indiani messicani abbiano ceduto in qualche modo all'influenza musicale dell'uomo bianco, l'esistenza di un influsso è fuori questione: esso si manifesterebbe nelle melodie eptatoniche ma non in una struttura che tutt'al più si può scorgere nei brani suonati con la tromba. L'eliminazione dell'influenza dell'uomo bianco è confermata dal frequente ricorrere di ottave triadiche nei canti degli

Esquimesi Copper.[37] Ma, anche qui, non dobbiamo accontentarci dell'aspetto "anatomico" di un'ottava triadica, bensì considerare quello "fisiologico". In una struttura come *do-mi-sol-do* la nota più bassa *do* non è assolutamente una nota fondamentale, né una tonica; l'accento funzionale è sul *mi*.

In questa transizione è interessante osservare l'atteggiamento incerto, esitante dei cantanti. Nel tendere, con la voce, ora alla settima ora all'ottava, creano alternativamente, ora una terza tripla ora un'ottava triadica. Quello che segue è un esempio singolare: un *rondeau* francese del *Roman de la Rose* (dodicesimo secolo) in cui prima si configura una triade, poi si passa alla settima, che è immediatamente abbandonata per raggiungere l'ottava, ma solo per poi tornare rapidamente alla consueta, familiare settima.[38] Un esempio analogo di "ottava incerta" sarà descritto nel capitolo seguente, in cui si esamina lo sviluppo dei modelli per quarte e per quinte.

Un caso analogo, più primitivo ma di andamento discendente, è questo canto dei Mongoli Buriati,[39] costruito sulla terza quadrupla *mi'-do'-la-fa-re*. In una variante registrata termina correttamente sul *re*; in un'altra variante, invece, il cantante sorvola il *re* e termina sul *do*, che è all'ottava inferiore della nota iniziale:

ESEMPIO 47



Analogamente, i concatenamenti possono vedere arrestata la propria crescita, ciò che viene a costituire un passo in direzione della tonalità. In un antico corale germanico, *Nun bitten wir den heiligen Geist*,[40] la nota principale, sia iniziale sia finale, è il *sol*, mentre la struttura è un concatenamento per terze *mi-sol-si-re'*. La melodia, comunque, ha una gamma più ampia; vi sono due note aggiuntive, una in alto e l'altra in basso. Esse avrebbero potuto essere *do* e *fa* diesis, trasformando il tutto in una terza quintupla. Invece, abbandonano la concatenazione per terze e ripetono la nota più alta, il *re'*, un'ottava più in basso, e la nota più bassa, *mi*, un'ottava più in alto.

Capitolo 5

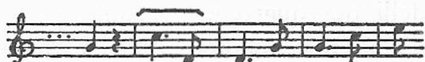
L'evoluzione dei modelli per quarte e per quinte

Le quarte doppie, abitualmente discendenti, possono essere accoppiate in due modi diversi, sia per "disgiunzione" che per "congiunzione". In congiunzione, le due quarte hanno in comune una nota centrale, che diviene così, a un tempo, la finale della quarta superiore e l'iniziale della quarta inferiore. La gamma complessiva della quarta doppia è una settima o *eptacordo*. In disgiunzione, le due sono separate da un tono, e la gamma totale è un'ottava. Graficamente:

congiunzione: *re′ la mi*   disgiunzione: *re′ la sol re*.

Considerate le attestazioni storiche, provenienti soprattutto dall'Estremo Oriente, dall'India e dalla Grecia antica, non possiamo dubitare che la congiunzione denoti una fase di sviluppo precedente quella della disgiunzione. Inoltre, la congiunzione è segno di una pianificazione più limitata; l'esecutore considera un tetracordo alla volta, e quando l'esigenza di ampliamento crea un altro tetracordo, quest'ultimo inizia esattamente dove terminava l'altro, senza spazio divisorio dalla quarta precedente, proprio come sono congiunti i modelli per seconde e per terze. Le due quarte sono semplicemente aggiunte, non integrate in una qualche organizzazione più elevata; la settima è meramente la somma dei due tetracordi congiunti, non ha un fine o una funzione melodica. Eccettuati alcuni esempi degli Orang Kubu di Sumatra,[1] della Mongolia[2] e della Finlandia:

ESEMPIO 48[3]

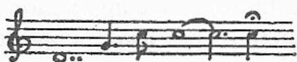


non conosco nessuna canzone in cui la voce compia un salto verso la settima senza toccare la congiunzione alla distanza di una quarta da entrambe le estremità dell'eptacordo. Invece la disgiunzione agisce in modo assai differente. I due tetracordi sono situati a un tono di distanza (il che, dal punto di vista di un'organizzazione per quarte, è del tutto arbitrario) perché tale distanza integra le due quarte in un'organizzazione più complessa: l'ottava.

Con tutte le riserve del caso, desidero attrarre l'attenzione del lettore su un analogo esempio greco. Secondo le attestazioni letterarie di Plutarco, e le testimonianze visive fornite da molte pitture su vasi, le lire più arcaiche della Grecia avevano soltanto tre corde, dette *netē*, *mesē*, *hypatē*, cioè alta, media e bassa, accordate ugualmente secondo due quarte vuote congiunte. Poco più tardi, ma sempre in tempi preclassici, la lira ebbe quattro corde accordate secondo due quarte vuote disgiunte: *re'-la-sol-re* di contro a *re'-la-mi* dei tempi precedenti. Non sappiamo se queste quarte fossero o meno usate così come si presentavano, o se fossero bloccate per fornire tutte le note del precedente genere enarmonico senza microtoni.[4]

Altrimenti, questi eptacordi vuoti, che consistono soltanto in tre note strutturali, ricorrono piuttosto di frequente in Asia e nel Nordamerica:[5]

ESEMPIO 49 (trascrizione dell'autore)



Le doppie quarte vuote disgiunte esistono episodicamente nei canti mongoli e coreani, e anche nei recitativi religiosi italiani.[6]

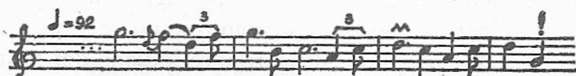
Gli esempi forniti dagli Indiani del Nordamerica e dai Pawnee (vedi nota 5), richiamano la nostra attenzione su una caratteristica peculiare delle quarte doppie, che abbondano ovunque ma nel rituale *Hako* dei Pawnee predominano a esclusione quasi completa di tutti gli altri schemi:[7] la voce balza alla nota più alta dalla quinta inferiore e non, come ci si aspetterebbe, dalla

quarta inferiore; la quinta costituisce ovviamente un punto di partenza più naturale. Questo movimento potrebbe, in ultima analisi, essere responsabile del cambiamento della quarta doppia in una struttura di quinta su quarta, come nello ***skolion***, spesso riprodotto, che si trova tra le scarse vestigia della musica greca giunte fino a noi (vedi esempio 10).

È una vittoria definitiva dell'ottava quando l'eptacordo, anche se ancora inconfondibile come tale, deve tollerare l'aggiunta di un'appendice o, secondo il nome ufficiale greco, di un *proslambanómenos*, un "qualcosa che si acquisisce", che converte l'eptacordo in un'ottava. Aggiunto in alto, esso creava in Grecia un iper-modo come l'iperdorico, l'iperfrigio, l'iperlidio; aggiunto in basso, dava luogo a un ipo-modo, come l'ipodorico, l'ipofrigio, l'ipolidio.

Buoni esempi di ipo-modi pentatonici fuori della Grecia ci vengono dai mongoli Buriati:

ESEMPIO 50[8]



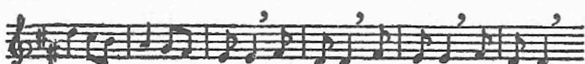
Mentre questi ultimi possono essere considerati come tratti di una civiltà più avanzata, l'aggiunta di un'appendice, nondimeno, è stata preparata nel mondo primitivo. L'esempio che segue, degli Indiani Irochesi, è una melodia "a picco" che parte da due quarte vuote, congiunte con una nota aggiunta in basso, dalla quale la melodia balza di nuovo all'ottava superiore:[9]

ESEMPIO 51



Sia nella musica primitiva sia in quella europea costatiamo un processo di conversione dell'eptacordo, meno solidamente attestato. In una melodia delle ragazze Bongili, dell'Africa equatoriale francese, la melodia discendente si profila secondo un doppio tetracordo e poi indugia; un secondo dopo pare brancolare alla ricerca della via per raggiungere l'ottava inferiore ma sembra indecisa tra le due possibilità.[10]

ESEMPIO 52 (trascrizione dell'autore)



Abbiamo visto un caso analogo nella sezione precedente; abbiamo qui un'immagine netta di quello che probabilmente è avvenuto molte volte prima che l'ottava si affermasse definitivamente.

Le catene di quarte raggiungono la loro espressione più notevole nella quarta quadrupla dei canti sioux,[11] che alterna congiunzione e disgiunzione e che spazia su due ottave piene. Un infisso suddivide ogni quarta in una terza (in alto) e un tono (in basso). Dalla nota centrale, la melodia torna con un balzo all'ottava superiore per poi ridiscendere a cascata: questa catena di quarte pentatonica non è altro che una tipica melodia "a picco".

Organizzate sempre secondo una struttura tipicamente pentatonica, le catene per quarte segnano il passaggio dal mondo primitivo a una cultura superiore. Si manifestano secondo una distribuzione che rende perplessi: nelle riserve indiane del Nordamerica

ESEMPIO 53[12]



e nei paesi settentrionali dell'Asia, quali la Cina, il Giappone e la Mongolia, e altresì tra i Chuvash, i Vogul e i Ceremissi: ancora una volta, sono esclusive delle razze mongoliche. Ma, per ragioni ancora senza spiegazione, esistono anche in Scozia e in Irlanda, così come nell'isola melanesiana di Nisan, una delle Salomone. Questo forse servirà come monito ad astenersi dal giocare con le teorie razziali.

Rimangono escluse la Polinesia, la Micronesia, l'Africa e il continente europeo.

Le catene per quarte eptacordali sono europee, e specialmente greche, sia antiche che moderne, e gregoriane, come nel seguente Gloria ad lib. I:[13]

ESEMPIO 54



Nel complesso, l'area di diffusione maggiore delle strutture per quarte nel mondo primitivo è quella degli Indiani del Nordamerica. Esse invece si presentano raramente nella Melanesia e nell'Africa nera, e sembrano del tutto assenti dalla Micronesia e dalla Polinesia. Nella parte meridionale dell'Asia, compreso il Caucaso e le città bianche dell'Africa, dal Marocco all'Egitto, predomina la quarta. In ogni modo, quest'affermazione è vera soltanto per la musica d'arte. La musica tribale di Sumatra, ad esempio,[14] è interamente per seconde e per terze, il che conferma che la stratificazione per quarte, in apparenza, è più recente.

In Europa, alcune regioni orientali sono per quarte, ma anche la Scozia e l'Irlanda. Così pure il canto gregoriano originario. Le quarte europee sono singole, doppie, triple, e, quando sono doppie, sia congiunte che disgiunte; di regola, non c'è prevalenza di quelle discendenti.

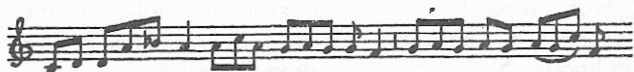
I concatenamenti di quinte sono rari. Il motivo è evidente: quando una melodia per quinte si espande, non riesce a oltrepassare l'ottava per raggiungere poi un'altra quinta, e pertanto ripiega su una quarta che forma un'ottava sopra la quinta iniziale. In una melodia lappone si trova apparentemente la doppia quinta *re-la-mi'*: ma il *re* è soltanto un'appoggiatura davanti ad ogni nota, e funge come una sorta di tono monotono interrotto. Così il cantante alla fine sale d'un balzo fino al *mi'*, il che equivale a una nona.

I Lapponi effettivamente sanno far salire improvvisamente la voce di una sesta, di una settima, di una nona e persino di una decima; e in una delle loro melodie,[15] le due sezioni formano una doppia sesta.

Vi è un esempio specifico che ci viene dall'Annam, il quale inizia sul *re''*, discende al *sol'*, e, passando per il *re''*, risale fino al *la''*.[16] Questa sarebbe una doppia quinta senza alcuna ambiguità. Ma il *sol''* si presenta una sola volta e l'esempio, non essendo registrato fonograficamente, dà adito a dubbi e incertezze interpretative.

D'altra parte, l'esigenza di cantare una quinta ascendente è spesso soddisfatta semplicemente saltando una delle terze di un concatenamento per terze. Questo accade spesso nel canto gregoriano, come, ad esempio, nella formula iniziale di molte melodie o nella 7ª antifona per la seconda domenica d'Avvento:

ESEMPIO 55[17]



La terza mancante è reintegrata dopo un po', e non rimangono dubbi che lo schema sia una successione per terze. Analogie si presentano altrove: la mappa della distribuzione include la Francia, comprendendo la Lorena, l'Olanda del quindicesimo secolo, le Fiandre del sedicesimo secolo, la Germania, l'Italia, la Romania e l'Albania; gli Ebrei aschenaziti e yemeniti, e i Siriani giacobiti; la Mongolia, gli Indiani del Canada e gli Irochesi, e i Pigmei Batwa del Congo:

ESEMPIO 56 (secondo Rose-Brandel)



La libertà individuale menzionata nelle sezioni precedenti, i contatti sempre mutevoli dell'uomo non possono aver lasciato le melodie così "pure" come la nostra classificazione fa credere. L'interpenetrazione dei gruppi umani, dalle singole famiglie alle razze, o anche il contatto quotidiano tra i due sessi in uno stesso villaggio hanno certamente condotto abbastanza presto a una dualità, se non a una molteplicità, d'impulsi melodici in una stessa persona, addirittura in una stessa melodia. Sovente i motivi musicali che obbediscono a due differenti forze danno un'impressione d'incertezza. Abbiamo discusso tali fluttuazioni nel capitolo che riguarda l'evoluzione dei modelli per seconde e per terze (a p. 165) quando abbiamo visto il brancolare esitante ora verso la terza, ora verso l'ottava, in quella che era iniziata come una normale terza tripla.

Nei tetracordi con un semitono sopra la terza descritti sia nel capitolo sulle melodie a intervallo unico sia nel presente capitolo,

basta un ascolto attento, unito a uno scrupoloso calcolo statistico, per indicare una certa oscillazione tra gli impulsi motori di una quarta e di una terza maggiore, come se il cantante fosse indeciso sulla strada da seguire. Talvolta la quarta sembra in competizione con uno schema semitonale. Inversamente, l'ipotesi dell'interpretazione di due esigenze piuttosto diverse tra loro è convincente nel caso della melodia dei Caribou[18] e degli Esquimesi dello Smith Sound:

ESEMPIO 57[19]



dove abbiamo uno schema a grado unico (evidentemente anteriore) *sol-fa* e una doppia terza *fa-la-do* in forte opposizione e conflitto tra loro. I Pawnee ci forniscono un altro esempio indicativo: di undici misure, otto sono assegnate alla stessa terza *la-fa*, e soltanto tre, nel mezzo, discendono a *re* e *do*.[20]

Il canto rumeno che segue (*Boceta*, secondo E. Riegler-Dinu) mostra chiaramente come un impulso per seconde, che dà luogo all'intervallo *sol-la*, si combina con un impulso per terze, esprimendosi in *sol-mi*, il che riporta alla seconda *mi-re*. La melodia non è per seconde e neppure per terze. Come tanti fenomeni antropologici, esso è dovuto a due o tre stimoli indipendenti:

ESEMPIO 58



In alcune melodie della Nuova Irlanda, Melanesia, si combinano una seconda (superiore) con una quarta (inferiore),[21] e alcune melodie lapponi, una seconda (superiore) con una quinta (inferiore):

ESEMPIO 59[22]



Aggiungiamo ancora combinazioni analoghe tra i coloni celtici dell'Isola di Capo Breton, in Nuova Scozia,[23] e la seguente canzone dei giocatori dei Klallam (Indiani Yuki, Nuova California)[24] che inizia con uno schema tipicamente per terze ma nella terza misura si trasforma in un tetracordo altrettanto tipico, che ha come perno comune la nota *la*:

ESEMPIO 60



La quantità di tutti gli altri esempi in nostro possesso supera ogni enumerazione. Ibride dal punto di vista statico del classificatore, queste combinazioni costituiscono invece passaggi importanti dai limitati schemi originari a un'espansione più libera e ricca.

La forma più notevole di combinazione, anzi di modulazione, si riscontra nel campo degli schemi per quarte. Il termine modulazione, è vero, è tratto dall'armonia occidentale. Esso denota un cambiamento di chiave dovuto all'ambiguità di qualche accordo: esso appartiene a due o più tonalità, come la maggior parte dei nostri accordi, e consente di continuare nella vecchia tonalità così come di scivolare in una tonalità nuova. Ma non c'è ragione di non usare il termine appropriato in un contesto puramente melodico, quando uno schema si trasforma in modo inatteso in un altro con l'aiuto di una nota comune in cui il cantante, seppure in modo inconscio, dà una nuova interpretazione nel quadro dell'organizzazione melodica.

Abbiamo visto che le quarte doppie sono cantate sia in congiunzione che in disgiunzione, e che la prima di queste strutture rappresenta con tutta probabilità uno stadio anteriore. La modulazione appare piuttosto spesso come uno spostamento dalla congiunzione alla disgiunzione e viceversa. In questa forma è ben conosciuta nell'Estremo Oriente[25] e tra gli esempi di musica greca giunti fino a noi, come il cosiddetto frammento del Cairo e il primo degli *Inni delfici*.[26] Ma esiste anche a un livello primitivo nelle canzoni degli Indiani del Nordamerica (esempio 53).[27]

In complesso, si potrebbe azzardare quest'ipotesi: nei tempi in cui la disgiunzione era ancora meno radicata della più antica

congiunzione, il cantante slittava, con la voce, al punto di passaggio, per ricadere poi nell'abitudine originaria della congiunzione. Nelle età successive si fece forse una virtù dell'incertezza iniziale, che consentiva una maggiore abbondanza di schemi.

Queste esigenze opposte rientrano nel delicato problema dei cambiamenti culturali. Mentre nel suo primo mezzo secolo di vita la musicologia comparata si interessò prevalentemente, se non esclusivamente, degli aspetti statici delle forme musicali tradizionali, una nuova generazione di studiosi si interessa di come la tradizione sia posta in crisi dall'impatto di un'interpenetrazione crescente tra culture e paesi diversi, e dell'irresistibile distruzione della vita tribale. I pionieri erano fondamentalmente interessati alle forme allora correnti di musica e risentivano in modo acuto (e giustamente) della trasformazione antitradizionale e delle distorsioni cui la musica, come tutte le altre forme di civiltà, sottostava di necessità alle tendenze di tutto il mondo dell'epoca. Ogni tradizione – secondo le concezioni attuali – deriva da un lungo processo fatto di influssi e mutamenti, sia dal di dentro sia dal di fuori. Tale processo è vecchio quanto la cultura stessa; e non è mai terminato. Così, il giorno in cui scopriamo una tribù non può essere considerato come una data chiave; e neppure dobbiamo ignorare le metamorfosi inevitabili che si verificano sotto i nostri stessi occhi.

La conclusione neostoricistica è particolarmente radicata negli Stati Uniti; in quel paese, infatti, l'impatto tra musica occidentale e non occidentale è stato più vitale e più ricco di conseguenze che in qualsiasi altro.[28]

Capitolo 6

Le melodie centriche

Tutte le melodie esaminate finora, cioè la stragrande maggioranza dei modelli melodici, sono intervalli o derivano da intervalli. Soltanto nel paragrafo dedicato alle melodie a intervallo unico abbiamo descritto una varietà di melodie simili a recitativi basate su una singola nota frequentemente ripetuta. A un livello poco più elevato gli intervalli non sono affatto assenti, ma la melodia, muovendosi liberamente verso l'alto e verso il basso, ritorna continuamente alla stessa nota di mezzo, che sovente funge sia da iniziale che da finale, e anche da nucleo sempre ricorrente nel corso del motivo. Chiameremo *centriche* queste melodie.

Non intendo trattare tale genere di melodia in modo esaustivo: Robert Lach sin dal 1913[1] lo ha definito "perieliale". Io preferisco evitare questo termine. In primo luogo, esso è incomprensibile a chi non conosca il greco; in secondo luogo, appare sproporzionato l'accostamento tra un brandello, spesso minimo, di melodia con il sistema solare; infine, l'astronomo, secondo Webster, definisce *perihelion* (sostantivo) "quella parte dell'orbita di un pianeta o di una cometa che si trova più vicina al Sole": una cosa del tutto diversa da ciò che intendiamo esprimere.

Storicamente le melodie centriche possono essere considerate in parte responsabili dei concetti più tardi di *finalis* e *confinalis* nei sistemi modali, e di "tonica" e "dominante" nella musica armonica. Anche queste ultime hanno una "funzione" stabile nella melodia, senza rientrare in uno schema di intervalli.

Un esempio molto semplice di melodia lappone (secondo W. Danckert) chiarirà quale sia il tipo di melodia che definiamo "centrica":

ESEMPIO 61



Dei ventiquattro tempi di 1/8, sedici devono essere assegnati alla nota centrale *fa* e solamente quattro alla nota superiore *sol* bemolle e alla nota inferiore *re*. La nota centrale assorbe i due terzi dell'intera frase e serve anche da iniziale e da finale: ogni spiegazione è superflua.

Molti esempi analoghi si trovano nella liturgia degli Ebrei Babilonesi. Uno di questi brani, il credo *Ascolta Israele*, è già stato riportato in questo libro nell'esempio 24; si potrebbe aggiungere l'inizio del *Cantico dei Cantici*, così come viene eseguito da quello stesso gruppo di Ebrei orientali:

ESEMPIO 62 (secondo A. Z. Idelsohn)



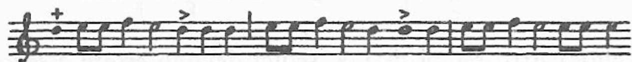
La cronologia relativa degli schemi centrici si può ricostruire, a mio parere, a partire da due fatti. Primo: essi non possono essere esistiti nello strato cui appartengono i motivi a intervallo unico, in quanto necessitano di almeno un grado superiore e uno inferiore, quasi come un centro che funge da base comune e da perno. Secondo: gli esempi noti di melodie centriche con tre sole note sono sufficienti per giustificare il fatto che l'origine di questo tipo complessivamente viene ricondotta allo strato delle melodie a doppio intervallo.

Ascoltando una melodia a doppio intervallo in cui la nota di mezzo predomina per importanza, posizione e frequenza, è bene fermarsi un momento a valutare due possibilità: 1) è una melodia autenticamente centrica? o 2) è una melodia a intervallo unico con in più un affisso in alto o in basso?

L'esempio costituito dalla melodia lappone non lascia adito a dubbi: il centro ha un'importanza quattro volte maggiore di ciascuna delle note esterne. Ma altre melodie presentano un qua-

dro diverso. Mi vengono in mente due esempi, uno dei Vedda primitivi dell'interno di Ceylon, e l'altro dei lama mongoli. Ancora una volta, la risposta corretta si trova nel metodo statistico: qual è il numero di unità di tempo in cui si presentano le note? Nel canto dei Vedda

ESEMPIO 63 (secondo C. S. Myers)



la nota centrale, ogni volta che ricorre, si estende per 22 unità, la nota superiore più di 6, la nota inferiore più di 17. La stima non dà adito a dubbi; numericamente, la nota superiore quasi non conta affatto, mentre la nota più bassa si avvicina ai valori numerici corrispondenti alla centrale; non esitiamo a concludere che la melodia Vedda è un motivo a intervallo unico con un suffisso. Questa conclusione sembra confermata dal fatto, notevole, che è la nota inferiore, e non quella di mezzo, che si può appoggiare su una semibreve, e persino sopportare ripetuti *sforzati*. Il brano mongolico ha caratteristiche completamente opposte: la nota di mezzo occupa 19 unità di tempo, quella superiore 11 e quella inferiore soltanto 3. Anche questa è una melodia a intervallo unico, ma in qualche caso ha un suffisso:

ESEMPIO 64



Soltanto quando la nota centrale è più frequente di ciascuna delle due note esterne è possibile parlare di motivi centrici.

La distanza dal centro alle note esterne è irrilevante. L'esempio lappone ha un semitono sopra la nota centrale, e un tono sotto; altre melodie, tipiche dei Luiseño della California meridionale,

ESEMPIO 65[2]



e anche canti del folklore tedesco hanno un tono intero sopra la centrale e una terza sotto. In questo genere rientra la piccola me-

lodia russa intorno a cui Constantin Brailoiu costruì il suo studio sulle scale;[3] il centro *sol'* si qualifica come tale con le sue 9 unità di tempo, contro le 4 del *la'* e le 3 del *re'*.

Moltissimi motivi centrici sono in realtà terze doppie che l'uso consueto degli epiteti "triade" e "fanfara" sottrae a una diagnosi corretta.

Un caso particolarmente interessante è costituito dalla doppia quarta, in cui la nota centrale, la "*mesē* dinamica" dei greci è il cardine e il punto d'innesto dei due tetracordi. La Grecia antica ci fornisce un altro esempio con il cosiddetto secondo *Inno delfico*, in cui il centro funge da iniziale e da finale allo stesso tempo. Esempi connessi sono frequenti nella liturgia dei giacobiti siriani[4] e anche nei canti rumeni o degli Ostyak:

ESEMPIO 66 (secondo A. O. Väisänen)



Il centro funge abitualmente sia da iniziale che da finale, ma non obbligatoriamente. Alcune volte, esso inizia la melodia, ma non la conclude; altre volte, la conclude ma non l'inizia. Uno degli esempi più antichi viene dalla Nuova Guinea:

ESEMPIO 67



È un piccolo motivo di quattro sole note su tre altezze; le due note esterne, distanti tra loro una terza minore, formano l'inizio con un solo tempo ciascuna, mentre la nota centrale è ripetuta due volte e mantenuta per tre tempi. L'esempio è degno di nota perché la nota centrale viene per ultima. Ma le due note esterne sopra e sotto non possono essere prese in considerazione senza pensare a un'anticipazione mentale del centro che seguirà.

Moltissime melodie centriche si possono far risalire con certezza a quelle recitazioni su un solo tono che abbiamo visto nella prima parte del libro. Parlo di configurazioni melodiche in cui la nota centrale viene ripetuta tanto frequentemente che ogni deviazione iniziale, intermedia o finale è quasi trascurabile. Le

prove di tale ripetizione centrica sono evidentissime nei cosiddetti toni salmodianti del canto gregoriano, che forniscono il modello per l'esecuzione dei salmi della Chiesa cattolica. Il centro, chiamato *tenor*, *tuba* o *repercussa*, è ripetuto ogniqualvolta lo richiede il testo; un *initium* precede il *tenor* da sotto, una *flexa* consente alla voce di rilassarsi su una tonalità più bassa prima che la *mediatio* descriva un giro semicadenzale intorno al centro. Poi il tenore procede con il secondo verso del testo e conclude con una *terminatio*:

ESEMPIO 68



Queste melodie a *tenor* della Chiesa cattolica ci conducono dalle semplici forme a due intervalli di canto centrico a strutture di più ampio respiro. Se ne trovano senza risalire ai primitivi o alle liturgie arcaiche; tra i tesori musicali del diciannovesimo secolo esistono numerosi esempi con due note sopra e due note sotto il centro. Uno di questi è l'introduzione della nona sinfonia di Schubert; un altro, il movimento lento della prima sinfonia di Brahms:

ESEMPIO 69



Con questo, abbiamo lasciato il regno della semplice centricità con due gradi: un grado in alto, uno in basso. Praticamente, il numero di gradi concentrici è illimitato. Lo illustra bene la seguente preghiera dei giacobiti siriani,[5] con una gamma di una settima minore e il centro *do* diesis sempre ricorrente:

ESEMPIO 70



Ma nel nostro viaggio attraverso la regione delle più ampie melodie centriche, dobbiamo fare attenzione a non definire cen-

trica una melodia che non abbia il suo cardine più o meno al centro. Una melodia, quindi, non è centrica quando è perlopiù ascendente salvo che per una nota dominante al di sotto del centro.

L'importanza del tipo centrico nelle melodie strumentali è stata sottolineata alla fine della sezione riguardante gli strumenti.

La terminologia degli strumenti musicali antichi, della loro accordatura e dei loro schemi scalari sembra confermare l'impatto vitale di un *centro tonale*. I Greci esprimevano i loro sistemi musicali e lo strumento sul quale studiavano musica con la stessa parola, *lyra*; chiamavano poi la corda e la tonalità specifica con lo stesso termine di *chordē*; e tutto il complesso delle note era organizzato intorno a una *mesē* o centro, un nome comune che denotava tre diversi oggetti: la corda di mezzo della lira, il centro dello spazio musicale (come la *mesē* "tetica") e il centro di ognuna delle ottave modali (come la *mesē* "dinamica"). L'India conosce analogamente un *madhyamā*; e anche l'Occidente moderno parla familiarmente di "*do* di mezzo", riferito alla tastiera del pianoforte: un nome più descrittivo per ciò che altrimenti si definisce con il termine tecnico di *do'*. Si registra di frequente nella musica strumentale primitiva la qualità centripeta che risulta da questa posizione mediana: una nota superiore e una inferiore, o più di una, giocano intorno a una nota centrale come le farfalle giocano intorno a un bel fiore. Lo stesso si verifica anche quando il suonatore non deve chinarsi per percuotere le lamine più distanti di uno xilofono o di un metallofono; gli strumenti a fiato e a corde sono spesso maneggiati con un ritorno costante a un centro immutabile.

Le melodie centriche raggiungono il culmine nelle coloriture; estremamente ardue da eseguire, in cui i suonatori di piffero o di violino orientali e mediterranei dissolvono i loro motivi fino a renderli irriconoscibili, sempre che vi sia un'idea melodica dietro quelle cascate spumeggianti. Questo stile acrobatico, vertiginoso è diffuso in India, in Pakistan e senza dubbio anche nella Grecia antica, dove un poeta definiva "loquace" un *aulos*, cioè un suonatore d'oboe.

La nostra classificazione dei modelli melodici termina qui. In uno degli scritti recenti di Kolinski troviamo un complesso sistema di forme melodiche con tutte le sue possibili ramificazioni.[6] Con tutto il rispetto per questi coraggiosi tentativi, credo che le

classificazioni particolareggiate siano auspicabili e necessarie nei regni degli oggetti della natura e dei manufatti umani, ma poco pratiche e prive d'utilità nel mondo incorporeo dell'espressione umana. In effetti, anche se fosse proficuo fissare in un sistema coerente le forme statiche, i tipi dinamici eludono qualsiasi tentativo di classificazione, se non a livelli minimi. Aperti al cambiamento permanente, alla crescita e al mutamento, essi sono destinati a perdere le loro caratteristiche individuali quando vengono sezionati ed etichettati con una sterile nomenclatura.

Capitolo 7
La polifonia

Con il termine "polifonia" si indicano l'esecuzione e la percezione simultanee di più note. La terminologia occidentale distingue tra due concetti fondamentali di polifonia. Uno è quello dell'*armonia*, o polifonia *verticale*: suoni simultanei o "accordi" sono percepiti secondo una sequenza articolata in tensione ("dissonanza") e distensione ("consonanza"). L'altro concetto è quello di *contrappunto* o polifonia *orizzontale*: qui si offre all'ascolto una coesistenza ordinata di parti vocali o di linee melodiche simultanee. Per la verità i due concetti si intrecciano e si sovrappongono: il contrappunto obbedisce alle leggi dell'armonia, e, nell'armonia, una scrittura per parti soddisfacente richiede capacità contrappuntistiche.

Per molto tempo i due concetti sono stati applicati esclusivamente all'Occidente e all'età medievale e anche posteriore, e considerati troppo avanzati per la mentalità e per i mezzi a disposizione delle popolazioni antiche, orientali e primitive. Questo è vero soltanto in parte. Quando parliamo di scrittura per parti diamo per scontato un fatto importante, e cioè che gran parte dell'armonia e del contrappunto occidentali dipendono in effetti dalla notazione e da un'accurata elaborazione. Queste ultime appartengono, se non proprio a quella che nel diciottesimo secolo si chiamava "colta", perlomeno alla musica "letterata": pertanto sono fuori dalla portata delle civiltà non occidentali.

In senso più ampio, una polifonia rudimentale, intesa come improvvisazione che rende più piacevole una semplice monodia, è quasi onnipresente. Non esiste una civiltà, neppure quella

esquimese, che non possegga almeno i rudimenti dell'arte di assortire le note o le parti. In realtà, queste tre ampie regioni del mondo: 1) l'area malese-polinesiana, che comprende la Melanesia, la Nuova Guinea, l'Indocina e l'Estremo Oriente antico; 2) l'area caucasica con irraggiamenti verso nordovest e ovest; 3) l'Africa centrale e meridionale, hanno creato polifonie il cui livello può essere paragonato con la scrittura a più parti dell'Europa medievale.

Lo studio dei suoni coincidenti conduce a risultati sorprendenti.[1] Contro tutte le concezioni erronee tradizionali, la monofonia dei tempi moderni si ritrova qua e là nel mondo primitivo e orientale come stadio finale di quella che un tempo era polifonia. L'Estremo Oriente, che ha abbandonato ben presto la cosiddetta "Buona Musica" polifonica,[2] fornisce buoni esempi, così come ne forniscono lo sviluppo del primo canto gregoriano e la transizione da una *parte* a più voci ai madrigali *a solo* della fine del sedicesimo secolo. Durante il diciassettesimo e il diciottesimo secolo, i musicisti europei abbandonarono per ben due volte lo *stile antico* polifonico per lo *stile moderno* monodico.

La documentazione di cui disponiamo è tutt'altro che esauriente; nell'esposizione degli avvenimenti succedutisi in campo musicale si sono verificati strani episodi. Tanto per riferirne uno, sappiamo che gli Indiani della regione nordoccidentale di Nootka, come riferisce Morris Swadesh, cantano un bordone sostenuto e due parti mobili, in cui l'ottava viene duplicata dalle voci femminili, cosicché si hanno in tutto sei parti.[3] Ma nello stesso libro, Helen Roberts confessa che le registrazioni fonografiche fatte da Edward Sapir "non contengono prove decisive di ciò che si verifica in realtà, dal momento che perlopiù sono state fornite da un unico cantante, che eseguiva il brano al registratore (!)".[4]

Non è possibile costringere le molteplici forme diverse di esecuzione simultanea di motivi diversi in una successione storica precisa. Scavando nel mondo primitivo della preistoria e risalendo fino al mondo occidentale odierno, si ha un'idea del loro intrecciarsi, complicarsi e semplificarsi poi di nuovo: ogni tentativo di ordinarle cronologicamente è destinato fin dall'inizio al fallimento.

Cominciamo a caso da un esempio che ricorda superficialmente l'armonia occidentale, e specialmente il *conductus* medievale: gli accordi polinesiani. Il termine "accordi" è comodo

ma inappropriato, poiché non vi sono tracce di armonia, almeno nel senso in cui la intendiamo oggi, con la tensione e la distensione di dissonanza e consonanza da accordo ad accordo. Nelle isole occidentali della Polinesia, ogni nota di una melodia è spesso accompagnata da una nota coincidente di basso. Le due note, suonate in rigorosa simultaneità, sono "isocrone". In genere vi sono due sole parti: la melodia e il basso. Quando ve ne sono tre, la terza è un duplicato di una delle due all'ottava.[5]

Dovunque, in Polinesia o altrove, le due parti mantengono tra loro la stessa distanza per tutta la durata, si parla di canto parallelo, che sia intenzionale oppure non intenzionale, e quindi non intenzionalmente polifonico.

La parallela, secondo la definizione che se ne dà in questo capitolo, è il canto di una melodia su due o tre diverse altezze percepibili. Le parti vocali si svolgono con un certo intervallo e lo mantengono perlopiù immutato per tutto il brano o soltanto per una parte di esso.

Nel caso più semplice, l'intervallo è di un'ottava e, sia a Oriente che a Occidente, risulta dalle distanze naturali tra le voci degli uomini, delle donne o dei bambini. Le parallele di quarta e di quinta sono frequenti quasi quanto le ottave. Sono conosciute in Occidente attraverso la forma, più antica, dell'*organum* delle liturgie medievali festive della Chiesa romana. Ma ne udiamo anche nel canto popolare, invece dell'unisono che i cantanti rendono intenzionalmente.

Gli esempi di parallele di quarta o di quinta extraeuropee sono troppo numerosi per elencarli tutti. Vorrei ricordare due casi poco noti: le quarte solenni del canto dei sacerdoti buddisti giapponesi

ESEMPIO 71[6]



e quelle della popolazione arcaica dei Taksago, nelle montagne interne e "inaccessibili" di Formosa. Il più antico dei clan Taksago, secondo una fonte giapponese, esegue i suoi canti "in coro, con accordi stupendi".[7] Quando parlai a Jaap Kunst di questa polifonia mistica, egli mi mostrò subito la copia di una registra-

zione di questa musica enigmatica che, per caso, aveva tra le sue cose.[8] Fu un piacere raro ascoltare quegli "accordi stupendi" cantati da un coro maschile, senza testo, con effetti simili al suono dell'organo. Si trattava di lunghe note strascicate secondo un concatenamento dell'andamento ascendente, da un *re* bemolle basso che ispirava sacro rispetto, fino al *re'*, dapprima in microtoni e poi con intervalli sempre più ampi. Il canto era accompagnato da una seconda parte vocale, anch'essa ascendente ma che restava indietro, quasi indipendente, cosicché l'ascoltatore percepiva intervalli sempre differenti, di seconda e di terza, di quarta, di quinta e di sesta, che davano luogo ora a un contrasto stridente, ora a una consonanza deliziosa. È difficile immaginare una resa musicale più efficace dell'idea dei semi che germogliano nel buio della terra, che si fanno strada laboriosamente verso la luce e giungono infine all'aperto, liberi di crescere. Perché è proprio questo il significato di quel coro enigmatico: un incantesimo per propiziare la crescita del miglio.

Sappiamo, o possiamo supporre, che le quarte e quinte parallele sono talvolta tracce regressive di forme corali più ricche. L'armonica a bocca cinese, oggi ridotta a semplici parallele, un tempo suonava accordi o "grappoli" di accordi pentatonici[9] come fa ancora nella venerabile musica *gagaku* della corte giapponese; e l'*organum* della Chiesa medievale, lungi dall'essere una forma soltanto embrionale, probabilmente deriva dall'antica pratica accordistica, forse tramandata da *paraphonistae* o "cantanti di quinte" della *schola cantorum* papale di Roma.[10]

Le parallele di terza, conosciute nella storia della musica europea dal medievale *gymel* = *cantus gemellus* o "*twin song*" inglese, sono impiegate nei canti popolari di tutta Europa.

Non c'è da meravigliarsi che gli esploratori europei, che per tutta l'Africa Bantu si imbattevano nello stesso genere di terze parallele, in parte maggiore, in parte minore, abbiano pensato a un'influenza europea passata per il Mediterraneo o per gli stanziamenti coloniali. Si rimaneva perplessi quando si trovava l'armonia là dove essa era del tutto inattesa. Purtroppo, siamo sempre inclini a dare la priorità cronologica e causale alle cose apprese per prime. Ma con questo abbiamo fatto torto ai Bantu. Non c'è il minimo dubbio che le terze parallele siano africane tanto quanto europee. La melodia negra, come si è visto, è costruita in gran parte su strutture per terze e alcuni dei suoi

strumenti pre-europei, come la cetra di canna di bambù del Madagascar, sono accordati per terze consecutive.[11]

Un argomento ancora più decisivo è il fatto che le terze parallele ricorrono anche a livelli notevolmente inferiori, pre-Bantu. Nelle Caroline occidentali nell'arcipelago micronesiano, ad esempio, esse sono frequenti e contraddistinguono uno stile musicale assai arcaico.[12]

ESEMPIO 72



La melodia delle Caroline consiste talvolta soltanto di tre note distanti una seconda tra loro. E, a dispetto di queste caratteristiche primitive, l'accompagnamento sembra formare alternativamente terze maggiori e minori, come il nostro. È vero che nel caso delle successioni di terze vanno messe in questione le trascrizioni stampate, eccellenti per altri versi. Le nostre orecchie, infatti, non subiscono mai tanto il pregiudizio come quando sono condizionate da una somiglianza con qualche stile occidentale.

Anche se le udiamo in modo corretto, né le parallele delle Caroline né quelle Bantu sono armonia in senso stretto, cioè nel senso della scrittura accordistica "funzionale" occidentale. Ma non vi è dubbio che l'analogia con l'armonia rappresenti il seme che poi, in Europa, è cresciuto dando luogo al concetto di *accordo*.

Concludendo la nostra rassegna, ci imbattiamo in un sorprendente genere di parallele, quasi insopportabile per il nostro orecchio. Esso si estende dalla Micronesia fino all'Africa meridionale e nel quarto sudorientale dell'Europa; nel Pacifico, da est a ovest si possono annoverare le isole occidentali della Polinesia,[13] l'arcipelago dell'Ammiragliato in Melanesia e le Caroline occidentali in Micronesia

ESEMPIO 73



in Indonesia, le Molucche e Flores;[14] in Africa, i Babira (Bantu), i Mambuti (Pigmei) e gli Zulu (ancora Bantu) nel sud. Qui, con una frizione e un attrito costanti, gli intervalli della melodia, uno o due, sono accompagnati alla distanza minima di una seconda spesso difficilmente classificabile. Fatto piuttosto strano, le seconde parallele ricorrono in Russia, in Istria, estremità settentrionale del mare Adriatico,[15] e in Bosnia.[16] Ma *non* se ne trovano nella Lombardia moderna, come pure è stato affermato; benché, secondo un musicista dell'epoca, Franchino Gaffurio, fossero usate nel quindicesimo secolo in occasione dei servizi funebri nella cattedrale di Milano.[17] L'affinità più stretta tra la musica popolare europea e quella non europea è, ancora una volta, evidente.

Quanto queste seconde siano innate e inconsapevoli, anche se incomprensibili per l'orecchio occidentale, si può arguire dalla lettera già citata che Walter Lurje mi scrisse nel 1949 da Portorico. Quando era medico dell'esercito cinese, tra il 1939 e il 1946, egli era stato testimone ripetutamente di come le reclute provenienti dalle tribù primitive dell'interno della Cina, a gruppi di qualche centinaio, fossero obbligate ogni mattina all'alzabandiera a cantare l'inno nazionale (occidentalizzato).

> Dapprima era impossibile distinguere tracce di melodia nel loro canto o, meglio, nel loro ululato. Ma dopo circa una settimana, l'ululato aveva ceduto il posto a un canto per seconde parallele. Dopo qualche giorno ancora, essi cantavano in quinte perfette per tutto il brano. Più tardi, si formò qualche ottava, e alla fine tutti cantavano in ottave. Non ho mai udito terze, quarte o seste. Questo si ripeteva ogni volta che arrivava un nuovo contingente, e sempre secondo questa stessa successione.[18]

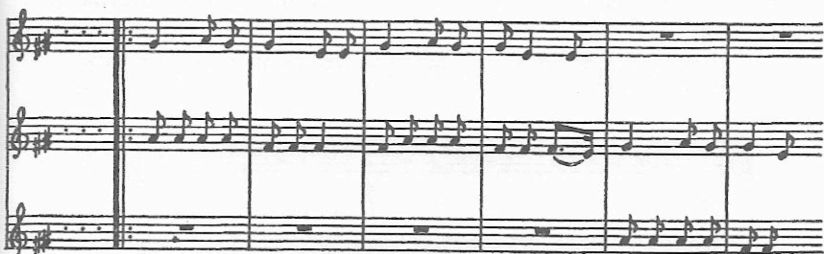
Che questo interessante sviluppo sia obbligatorio e universale non si può asserire senza testimonianze simili provenienti da altri paesi.

È opportuno fare attenzione a non parlare di terze "armoniche" contrapponendole alle seconde "non armoniche". Nella musica primitiva, non si deve parlare di relazioni armoniche nel senso in cui si intendono in Occidente; tra l'altro, i due intervalli non sono strettamente divisi come sui nostri pianoforti, e spesso si intrecciano tra loro.

Il caso delle seconde parallele dev'essere escluso dal regno dell'ascolto verticale e della dissonanza. In caso contrario, non potremmo trovare, in un paese musicale come la Lituania, dei

veri e propri canoni[19] per la musica popolare in cui si verificano notevoli conflitti tra semitoni e toni:

ESEMPIO 74



L'attenzione, rigorosamente orizzontale e incentrata sul rientro del tema in un'altra voce ogni quattro misure, ignora completamente lo spiacevole effetto che colpisce il nostro orecchio abituato all'ascolto verticale.

I *bordoni*, o note sostenute, sopra o sotto la melodia, sono definiti a volte come "note pedali". Ma il termine, preso in prestito dalla musica europea, non dev'essere usato; esso è troppo vicino alle specifiche qualità che comporta la tecnica per cui si tiene un piede su uno dei pedali dell'organo, ed è troppo lontano da ciò che esso significa nel mondo primitivo. Non solo: esso suggerisce facilmente una nota molto al di sotto della melodia e diviene incongruo quando, come tanto spesso accade nella musica primitiva e orientale, tale nota si trova nella gamma della melodia o al di sopra.

Il *sostenuto* riveste un ruolo assai importante nella musica mediorientale e in India è addirittura indispensabile, mentre ha un peso relativo nel canto primitivo. Quando canta una nota acuta sostenuta, mentre un uomo canta una semplice melodia a intervallo doppio, una donna Kubu di certo non penserà a un'esecuzione in cui si affiancano le due parti.[20] Questo è ancor più probabile nel caso delle donne Ligou, delle Isole Loyalty, che lanciano una stessa nota discordante in ciascuna delle interminabili ripetizioni della breve melodia che il coro canta senza interruzioni.[21] Il bordone primitivo che più mi ha colpito compare in un canto dei Temiar della Malesia: descrive un sacerdote che, durante la trance, viene ammonito dagli spiriti della montagna

a guardarsi dalle malattie che l'uomo bianco potrebbe diffondere tra la sua gente. La breve melodia, sull'intervallo *fa-sol*, si muove su un enigmatico, intermittente *sostenuto* sul *do*.[22] In un altro canto Temiar, il *sostenuto* statico di una nota sola diviene un *ostinato* di quarta sul *sol-re*, mentre la melodia si alterna tra *la* e *sol*:

ESEMPIO 75[23]



A un livello di civiltà più elevato, il bordone ha assunto un ruolo centrale e indispensabile nel subcontinente indiano;[24] e da lì ha raggiunto la musica popolare dell'Europa orientale; con la conquista da parte turca dei Balcani, i *sostenuti* hanno esercitato un'influenza in Iugoslavia; un liuto dal lungo collo, di provenienza mediorientale, la *tamburica*, accompagna frequentemente le canzoni tipiche di quelle regioni con una nota alta ripetuta continuamente,[25] come quelle degli strumenti indiani.

Naturalmente, qui non si tratta del bordone sostenuto che si svolge al di sotto della melodia in una linea orizzontale ininterrotta. Nel Pacifico intorno alla Polinesia troviamo persino quello che chiamerei un bordone sincrono che segue il ritmo della melodia su un'altezza costante (vedi p. 193).[26]

I *sostenuti* si trovano dovunque in una fascia che si estende verso ovest attraversando il Pacifico, il Caucaso, i paesi islamici dell'ovest e le parti orientali dell'Africa e dell'Europa. In più, se ne incontrano nell'antichità dei paesi mediterranei, e dovunque si suonano le cornamuse, gli organetti a manovella e il violino mediterraneo o "lira". Nella Chiesa ortodossa georgiana, il bordone cambia tonalità da periodo a periodo,[27] così come la *vox principalis* degli *organa* della Chiesa romana del dodicesimo secolo. La distribuzione dei *sostenuti* sembra coincidere con quella degli schemi quartali.

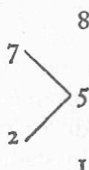
A volte, come si è visto, il bordone consiste di due note che si alternano trasformando il semplice *sostenuto* in un *ostinato*. Un esempio registrato ci viene dai Kpelle della Liberia;[28] un

ostinato composto di tre note, suonato con l'accompagnamento al violino eseguito da un bardo, nell'Africa orientale, è stato pubblicato da Erich M. von Hornbostel:

ESEMPIO 76[29]



Le tribù Naga dell'Assam, in Birmania, caratterizzano l'accordo del *sostenuto* come una ripetizione ostinata di una formula cadenzale armonica, nota ai musicisti come



mentre il solista procede per conto suo. Con questo, ci troviamo assai vicino all'"alternanza".

Alternanza e *canone*. I *sostenuti* intermittenti di una nota costituiscono i primi passi in direzione delle due tecniche di esecuzione alternata in uso in tutto il mondo: l'antifona e il responsorio (vedi pp. 144 sgg.). L'antifona è l'alternanza di due cori, con o senza sovrapposizione; il responsorio è l'alternanza di un coro e un solista. Entrambe le forme risparmiano lo sfiatamento ai cantanti e la noia agli ascoltatori; soddisfano il senso estetico dell'articolazione netta e della simmetria, e in più hanno un gusto di azione drammatica perché mettono in rapporto esecutori e uditorio.

Quest'alternanza, che in sé è un fatto strutturale, si è evoluta nella polifonia in Asia e in Africa. A un livello paleolitico, i Siberiani dello Jenissei, nei loro responsori tra lo sciamano e i suoi aiutanti, persino i primitivi Pigmei delle giungle della Malesia,[30] gli abitanti di Samoa e dell'Australia,[31] e le minuscole tribù che vivono nelle paludi alla sorgente del Nilo e del Congo:

ESEMPIO 77 (secondo M. Kolinski)



come anche i Boscimani e i Dama; tutti hanno sviluppato forme responsoriali sovrapposte fino a raggiungere il canone. Dopo questa sorpresa iniziale, sarà minore la meraviglia nel sentire le donne della tribù Nagé, nella Flores occidentale, in Indonesia cantare canoni di questo tipo su doppi bordoni alla tonica e alla quinta che gli uomini sostengono.[32] I canoni primitivi dei Mafulu della Nuova Guinea australiana,[33] in apparenza, sono semplicemente ciò che i tedeschi chiamano *Stimmtausch*, cioè presentazione alternata del tema principale e del suo accompagnamento in ciascuna delle voci.

Nel seguito della lettera del dottor Lurje si vede quanto possa essere spontaneo, non premeditato e quasi inconscio questo tipo di polifonia: "Quando fu raggiunto lo stadio dell'ottava (e talvolta anche prima, nello stadio della quinta), avvenne che alcuni soldati si sbagliarono e non iniziarono a tempo, producendo dei canoni a due o più parti vocali, alla distanza di mezza misura, di due misure o più."[34]

È evidente come le leggi rigorose della consonanza nella scrittura dei canoni occidentali non si applichino ai canoni involontari. Non si applicano neppure ai canoni intenzionali del folklore europeo, già prima menzionati in questa parte dell'opera, a proposito dei canoni lituani. Non vi si applicano perché l'attenzione dell'ascoltatore, focalizzata sulla successione anziché sulla coincidenza, appare concentrata sui rientri regolari del tema, ma non nella concordanza verticale *dux-comes* che tanta importanza assume nella nostra tecnica armonica.

Eppure, non sarò mai troppo energico nel mio ammonimento contro il pregiudizio di chi crede in un'evoluzione "plausibile" dalle forme semplici a quelle complesse. Nulla mostra più chiaramente quanto siano pieni di pregiudizi e poco degni di fiducia i concetti di semplice e complesso.

L'*eterofonia*, che deriva dalla parola greca *héteros*, differente, è un termine alquanto vago e impreciso. Copre, o dovrebbe co-

prire, tutti i tipi possibili di differenza nelle combinazioni vocali; tra gli estremi opposti dell'unisono e del contrappunto invertibile. Esso dovrebbe designare le più sottili deviazioni da un unisono tollerabilmente accurato come da una fuga quadrupla bachiana: tutti hanno un "suono differente". Fin dall'inizio di questo secolo, quando per opera di Carl Stumpf è stato rimesso in uso il termine greco (che i Greci stessi non avevano mai chiaramente definito),[35] questa parola fondamentalmente denota la comparsa simultanea di un tema in due o più parti vocali, con una libertà che può essere introdotta dalla natura delle voci e degli strumenti in competizione, e dalla fantasia dei suonatori. In questo senso, l'abituale ottava parallela dei violoncelli e dei contrabbassi in uno spartito moderno sarebbe eterofonica quando i bassi più profondi semplificano qualche breve passaggio per ragioni tecniche.

Ma la definizione è comunque troppo vasta e troppo limitata a un tempo. La divergenza tra le parti vocali può ovviamente, essere sia inconscia che consapevole, a seconda che gli esecutori non si rendano conto di stare creando un'eterofonia, o quando invece l'eterofonia stessa costituisce un arricchimento intenzionale.

L'eterofonia inconsapevole, dal punto di vista psicologico, è un tipo di musica non polifonica. Gli esecutori, come gli ascoltatori, l'accettano come omofonica: essi sorvolano sulle consonanze e sulle dissonanze che si verificano e tollerano persino, come cosa marginale, le entrate sbadate, le conclusioni ritardate, e l'allungamento o l'accorciamento casuale delle note. Ogni congregazione della chiesa moderna ne fornisce esempi, anche quando l'organo, insieme a un coro di professionisti, sostiene la voce dei cantanti. Un canto con queste caratteristiche sarebbe insopportabile se l'intenzione e l'attenzione fossero concentrate su una percezione sensoriale soddisfacente, cioè sul valore artistico. Invece si considera l'esecuzione come un'idea, nel senso filosofico del termine: un'idea nella quale gli elementi percettivi, come la precisione ritmica e la purezza dell'intonazione, sono repressi. Poiché potrebbero stornare l'attenzione dalle parole sacre e dall'intensità della devozione, tali elementi sembrano non pertinenti o addirittura indesiderabili.

Si potrebbe paragonare l'eterofonia inconsapevole con l'andatura naturale e misurata di un gruppo di persone che si muovono nella stessa direzione senza preoccuparsi di essere sempre

allineati o di fare passi esattamente uguali, lasciando questi ultimi all'unisono rigido e innaturale dei marciatori di una parata.

Dove una singola voce o strumento viene accompagnato, l'eterofonia comincia a essere consapevole. Se ne trovano buoni esempi in Europa, in Asia e in Africa, dove gli antichi bardi cantano ancora la loro poesia epica narrando le gesta immortali degli eroi nazionali. Qui, come altrove, la stessa idea melodica è onnipresente in ciascun elemento dell'esecuzione, la voce del cantante e il violino o lo strumento a corde che si usa per l'accompagnamento. Ma un unisono rigoroso è assai raro. Due parti hanno individualità distinte tanto che, anche quando il cantante si accompagna da solo, una coincidenza esatta tra le due linee sembrerebbe artificiale, vuota e morta. Camminare fianco a fianco liberamente è molto più naturale che marciare come in una sfilata militare, con le gambe che eseguono rigidamente un ritmo di destr-sinistr, destr-sinistr. L'accompagnamento presenta la stessa melodia ricamata a profusione e dissolta in ricche coloriture. Questo tipo di eterofonia si caratterizza meglio come "variazione simultanea" o "coincidente". È irrilevante stabilire se la variazione coincidente porti o no alla dissonanza e ai contrasti; l'ascolto verticale perde quasi completamente la sua credibilità.

Una normalizzazione di tali eterofonie – di nuovo, in senso puramente orizzontale – si osserva in Giappone, dove lo strumento d'accompagnamento segue il cantante nella variazione libera, alla rispettosa distanza di un ottavo, senza disturbare o confondere l'ascoltatore con le sue consonanze e dissonanze casuali.

Fatto piuttosto curioso, Richard Wagner ha imitato questo manierismo giapponese nello spartito del *Lohengrin* (Elsa nell'atto I, scena 3: "*Mein Schirm*") forzando la voce del soprano a seguire il clarinetto alla distanza di un ottavo –[36] un passaggio che i nostri esecutori, con la loro tecnica verticale, raramente rendono in modo soddisfacente.

Se l'eterofonia è la variazione simultanea di un tema di due o più parti, praticamente tutte le formazioni musicali non europee, comprese le orchestre, sono eterofoniche. Certamente lo sono in un senso non sempre strettissimo; la musica classica *gagaku* della corte giapponese, della quale è stata finalmente pubblicata un'eccellente edizione completa,[37] assegna ai flauti e agli oboe parti eterofoniche, e talvolta a essi si uniscono i liuti e i *koto*. Ma i gong e i tamburi sembrano indipendenti, e le ar-

moniche, che formano *clusters* nella gamma più alta e indirizzano costantemente verso l'alto la tonalità, determinano l'impressione generale quasi più che non le linee eterofoniche.

Il tipo di orchestra orientale più noto è il *gamelan* indonesiano, in cui gli strumenti essenziali che ne formano il nucleo, le campane a gong e i metallofoni, sono spesso costruiti in tre misure ciascuno, distanti un'ottava l'una dall'altra, per suonare la stessa idea melodica allo stesso tempo in una realizzazione rapida, una moderata e una più lenta, se non proprio in ciò che nel contrappunto occidentale si chiama diminuzione o aumento.

Nei dialoghi tra due tamburi percossi con la mano della raffinata musica da camera indiana, si presentano puntualmente la *diminuzione* e l'*aumento*. Uno dei molti sofisticati tipi di duo consiste nel suonare uno stesso schema metrico o *tāla*, e, simultaneamente, sull'altro tamburo, lo stesso schema aumentato secondo il rapporto 2:1.[38]

L'eterofonia non si esprime dappertutto in queste tecniche complesse, e neppure nelle sinfonie ricche di colore che ammiriamo a Giava e a Bali. Eppure, nonostante l'eterofonia non sia né armonica né polifonica, ma abbia caratteristiche anarchiche, l'esecuzione volutamente sbadata di certe linee melodiche ha spesso un fascino particolare, dovuto alla piacevole impressione di libertà individuale, contrapposta ai vincoli meccanici, che ne emana.

La polifonia vocale di tipo quasi armonico si riscontra nella musica dei menestrelli girovaghi della Rhodesia meridionale[39] come anche nell'Europa sudorientale. I cori misti croati procedono all'unisono, per ottave e per terze parallele, ma terminano la *stanza* con un accordo pieno sul subtono, risolvendolo in un'ottava vuota.[40] Troviamo cori di contadini con queste caratteristiche in molte parti delle Alpi austriache,[41] in Slovacchia,[42] nel Caucaso, in Ucraina e in Russia.

Un'analisi di queste strane affascinanti improvvisazioni ne evidenzia, al di là delle differenze, alcuni tratti ricorrenti. Tutte le cadenze principali terminano all'unisono o all'ottava, quest'ultima raramente con una quinta aggiunta; e una nota dominante nell'accordo precedente rimane non diesizzata. Il numero delle voci partecipanti giunge in apparenza fino a cinque; ma soltanto due o tre sono vere e proprie parti con *Stimmtausch*, cioè con l'alternanza dei cantanti, in una o due di esse. Almeno una parte è un *sostenuto* che comunque si sposta in alto o in

basso di un tono, dopo un numero indefinito di misure. Questo spostamento è evidentemente connesso con le parallele mutevoli che forma la voce più alta, ora di quinta ora di quarta. Anche queste parallele si possono osservare, ma forse risalgono a un altro strato.[43] Nel complesso, ogni singolo elemento di questa polifonia è arcaico e persino primitivo: i sostenuti, le cadenze prive di terze e le parallele come forme essenziali di coincidenza tonale. Gli elementi che ho citato si riscontrano nella musica del Pacifico, a est, fino alla costa occidentale africana e, attraverso l'Atlantico, negli stanziamenti più antichi di popolazioni negre in America. Qualunque siano le radici di tale polifonia, quasi certamente non si tratta di un adattamento arretrato della polifonia europea.

Non possiamo essere altrettanto certi nel caso della polifonia russa; l'Oriente non dispone di prototipi per tecniche sofisticate come quella del movimento contrario (con le parti vocali che si muovono in direzione opposta). Qui si può affatto escludere l'influenza da parte di composizioni polifoniche (più tarde) della Chiesa ortodossa.[44]

Qualsiasi forma assuma il canto folklorico in parti è certamente dovuto a un dono e a una tendenza speciale. La stessa distribuzione del canto per parti sembra confermare questa conclusione.

Dovremo infine considerare la testimonianza più largamente citata e più controversa in questo campo: il passaggio delle *Leggi* di Platone (7; 812 D-E), in cui si definisce l'"eterofonia" nota ai Greci come risposta agli intervalli brevi con intervalli più ampi, alle tonalità alte con tonalità più basse, sia in dissonanza che in consonanza, e anche come aggiunta di vari ornamenti. Il passaggio riveste un'importanza fondamentale nella ponderosa questione se i Greci conoscessero la polifonia. Eppure, il significato della spiegazione di Platone non è affatto privo di ambiguità. L'eterofonia inconsapevole non si può prendere in considerazione, dal momento che Platone descrive gli elementi come arricchimenti intenzionali della nuda melodia; e non menziona neppure i temi melodici comuni alle parti vocali. Al contrario, in quel passaggio delle *Leggi* si insiste sul contrasto intenzionale: su gradi di ampiezza differente, su note di tonalità differenti e su dissonanze e consonanze che richiamano le moderne tecniche contrappuntistiche molto più che non le coincidenze casuali delle esecuzioni musicali eterofoniche.

In effetti questo non significa che i Greci conoscessero qual-

cosa di simile al contrappunto o all'armonia tardo-occidentale, con tutte le regole della scrittura delle parti, della risoluzione delle dissonanze e dell'introduzione delle parellele. Ma potrebbe essere opportuno citare qui almeno due testimonianze: Athenaios, nel *Simposio* 14:618 (circa 200 a.C.), che ammonisce un suonatore di piffero a tenere distinte le parti vocali evitando i *problémata*, quando suona con "questa fanciulla", e lo pseudo-Longino (probabilmente del primo secolo d.C.) il quale afferma che la melodia è "generalmente addolcita" dall'accompagnamento di una quinta o una quarta. Parlando ripetutamente della piacevolezza delle consonanze, e questo in una gradazione rigorosa da un livello di perfezione assoluta a uno meno elevato, i Greci, al pari dei Romani, erano preparati, in una certa misura, all'ascolto verticale. Ma il concetto corrente di eterofonia si svuota ogniqualvolta la sua libertà e ingenuità sono assoggettate al controllo critico da parte della tecnica verticale consapevole.

Ciò considerato, vediamo che l'uso del termine "eterofonia" dovrebbe essere definito più precisamente di quanto sia stato nel passato. La terminologia sembra avere la scelta tra parecchie possibilità: 1) l'eterofonia si trova in ogni composizione in cui "note diverse" vengono udite simultaneamente, compreso un semplice *sostenuto* con una melodia, ma anche includendo la polifonia e l'armonia moderne; 2) tutte le forme di "differenza", eccettuate la polifonia e l'armonia regolari dell'Occidente, ma incluse quasi tutte le esecuzioni per parti del Medioevo occidentale; 3) la variazione simultanea. Si tratta di definizioni che di necessità assegnerebbero le forme più complesse dell'Oriente alla polifonia vera e propria.

Consideriamo ora tutte le innumerevoli testimonianze di cui disponiamo, dai canoni polinesiani all'onnipresente *sostenuto*; dalla musica di corte arcaica dell'imperatore del Giappone all'orchestra "andalusa" del sultano del Marocco; dalla scrittura per parti formale e regolare dell'età tarda fino alle forme contraddittorie del ventesimo secolo, e poi torniamo ai tipi medievali della Chiesa e del canto popolare. Mi sembra poco pratico, oltre che contrario al senso comune, distinguere nettamente tra la scrittura per parti ortodossa che ha dominato la musica ufficiale per qualche secolo, e tutta la scrittura e l'esecuzione per parti della stragrande maggioranza dei paesi e delle epoche — a meno di non esasperare il valore della parola "scrittura".

Questo è un criterio importante, anzi fondamentale: infatti,

soltanto la polifonia europea del secondo millennio d.C., e per la verità soltanto una parte di essa era scritta anziché improvvisata. Se consideriamo che questa polifonia deve le sue forme e la sua stessa esistenza alla notazione e all'elaborazione a tavolino, intravvediamo una quarta definizione terminologica: l'eterofonia è ogni tipo di esecuzione di parti che sia lasciato alla tradizione e all'improvvisazione: *contrapunto alla mente*, di contro a *res facta*.

Le precedenti definizioni 1) e 2) vanno allora eliminate perché inadeguate: la 3) è compresa nel titolo di "variazione simultanea", un termine molto meno ambiguo e perciò preferibile a "eterofonia". La 4) sembra la più raccomandabile dal punto di vista della storia della musica e da quello di una definizione facile e inequivocabile.

Accettando per buona quest'ultima definizione, non dobbiamo però cadere nella pedanteria. Alcune eterofonie "senza scrittura", ad esempio la musica di corte giapponese, avevano una notazione, anche se non impeccabile; e, inversamente, Bach soleva spesso improvvisare le sue fughe. Ma gli inizi del *gagaku* del Mikado, mille o più anni fa, non furono creati con il pennello alla mano: la notazione giapponese, come tutte le scritture musicali orientali, fungeva semplicemente da sussidio per la memoria, ogni volta che la precedente tradizione orale rischiava di cadere nell'oblìo; e improvvisare fughe è un *tour de force* per l'organista, impossibile per chi non padroneggia a fondo la tecnica contrappuntistica. D'altro canto, in Europa vi sono casi di musica con notazione che si appropriano di forme improvvisate: gli accordi di sesta del cosiddetto *discant* inglese e il successivo *fauxbourdon*, o le quinte parallele popolari del sedicesimo secolo, specialmente nella *villanella* italiana, per non dimenticare i nostri moderni *swing* e le loro partiture.

Con notazione o senza, tali forme sono eterofoniche nella misura in cui derivano dall'improvvisazione e ne preservano lo spirito inconfondibile.[45]

Capitolo 8

Ritmo incrociato o poliritmia

Tempo fa, mentre nel mio giardino il dolce profumo dei lillà si confondeva con quello dei mughetti in una soave fragranza primaverile, venne da me un amico e, fatta qualche osservazione su quell'aroma delizioso, si accese disinvoltamente una sigaretta. Ora gli odori non si fondevano più a formare una consonanza, da una parte i fiori, dall'altra un odore acre di fumo di tabacco, estranei e quasi ostili l'uno all'altro. Eppure io li percepivo entrambi, ciascuno per sé; la mia attenzione si concentrava ora sui fiori, ora sulla sigaretta, senza tentare una fusione e senza neppure sentirne la necessità. Le percezioni olfattive differenti coesistevano piacevolmente, ma senza integrarsi.

Dopo un poco lasciammo il giardino. Durante la passeggiata passammo davanti a due chiese; attraverso la porta aperta di una si udiva il suono dell'organo e il coro, mentre nell'altra risuonavano solenni i rintocchi delle campane. Quest'ultimo suono non si accordava con quello del coro e dell'organo né nel tempo né nell'armonia o nella tonalità. Eppure la loro coincidenza era profondamente bella e commovente. In modo consapevole, solo a metà percepivamo che qualsiasi adeguamento dei tempi, delle tonalità e delle armonie avrebbe affievolito la potenza tridimensionale di quella discordanza irrisolta.

Un altro giorno, per una strada vicina passò una sfilata. I soldati marciavano a tempo con la musica, ma gli spettatori passeggiavano tranquillamente, e qualche bambino correva avanti, superando quelli che marciavano, per raggiungere la banda. Sulla strada si seguiva un tempo uniforme, organizzato, mentre

sui marciapiedi vi era un viavai del tutto disorganizzato e casuale. Eppure insieme formavano un quadro solo, un'allegra confusione, un'impressione colorita e festevole.

Nel mondo primitivo, e sovente anche in quello orientale, la fusione ritmica o pararitmica può essere altrettanto poco problematica, naturale e attraente quanto la libera combinazione che si verificava nel giardino, nella chiesa e durante la sfilata che ho descritto. Ma il termine generico di musica spesso causa una certa confusione; esso presuppone infatti un concetto comune dei vari elementi che raggiungono il nostro orecchio, e quindi una regola comune per ciascuno di essi. Ma il più delle volte tale concetto non è patrimonio delle civiltà primitive, in cui il canto può obbedire a una regola e la percussione a un'altra, anche se nessuna delle due attività sussiste senza l'altra. Le percezioni simultanee e gli atti del cantare, del suonare e del danzare molto spesso rimangono separati come se fossero sensazioni diverse e prive di rapporto tra loro, tali da non richiedere una fusione o un adattamento reciproco. Come ho già scritto precedentemente, "le gradevoli sensazioni che può dare l'organizzazione ritmica della percussione o dei tamburi si possono avvertire senza la minima interferenza con il canto ad esse coincidente".[1] Il suonatore di tamburo può seguire un ritmo più lento o più veloce. Frances Densmore, nel suo studio sulla musica degli Indiani Yuman e Yaquì, ha notato che nel 49 per cento dei canti il suonatore di tamburo era più lento o più veloce del cantante.[2] Tali incongruenze si manifestano anche altrove; la voce e il tamburo seguono ciascuno il proprio tempo e il proprio ritmo[3] (il che non esclude un'accelerazione o un rallentamento occasionale). In altri casi, il suonatore di tamburo segue invece rigorosamente il tempo e il cantante no. Nell'Australia settentrionale le bacchette da percussione seguono talvolta un tempo differente da quello del canto.[4]

La stessa indipendenza si registra ancora a livello di civiltà avanzate. Nel classico dramma di maschere giapponese, il teatro *no*, sul palcoscenico è seduto un singolare insieme strumentale (come nell'*Histoire du Soldat* di Stravinskij). Esso è composto da un flauto traverso e due o tre tamburi; uno dei quali è percosso con bacchette (di cui spesso si fa a meno) e due percossi con le mani. "Di regola, i suonatori dei tamburi seguono un ritmo uniforme anche se la voce è libera. A tratti, il flauto si unisce ad essi innalzandosi al di sopra della voce; ma la sua melodia

non è né coordinata e neppure connessa alla canzone: le due parti non sono designate per essere udite insieme, ma per coesistere in un senso magico piuttosto che estetico."[5]

Si potrebbe obiettare che, come ogni movimento ricorrente del corpo, la percussione favorisce un tempo regolare che invece non rientra tra le esigenze del canto; *rhythmus in corporis motu est.*[6] E poiché il ritmo è davvero essenziale nel moto del corpo, ma non nella musica, l'indipendenza ritmica può persino qua e là separare una danza dal suo canto d'accompagnamento. I negri Loango mantengono le due attività a due velocità differenti, e quanti sono stati testimoni della tradizionale *tratta* che le donne megaresi danzano il lunedì di Pasqua ne danno un'analoga descrizione.[7] Cito comunque i due esempi con le dovute riserve.

La *poliritmia* vera e propria ha una natura completamente diversa. Usando questo termine sono consapevole di tutta la sua ambiguità. Mentre infatti gran parte degli autori competenti in questo campo lo applicano alla musica per parti, in cui le parti procedono secondo ritmi diversi (proprio come, nella polifonia, si muovono su linee melodiche diverse), talvolta invece il termine designa cambiamenti di ritmo successivi nella stessa linea melodica. Ci troviamo di fronte a una terminologia piena di contraddizioni. Quando un compositore scrive una melodia in misure uguali di cinque tempi, la sua creazione è monoritmica; quando si preferisce la notazione della stessa melodia con l'alternanza di misure di due e tre tempi ciascuna, la melodia è poliritmica: ma questo non ha senso. Ritengo quindi di rassicurare il lettore usando il termine non equivoco di "ritmo incrociato" per indicare le differenze simultanee esistenti in varie parti.

Il ritmo incrociato, a differenza delle mutazioni successive all'interno di una stessa parte vocale, rappresenta, come spesso accade nelle arti visive, un arricchimento consapevole e intenzionale creato dalle percezioni congiunte e non separate di modelli ritmici contrastanti. Nelle civiltà primitive, orientali ed europee antiche, il poliritmo o ritmo incrociato appartiene esclusivamente alla musica strumentale, anche nella raffinatissima musica greca antica. Le voci seguono un andamento unico probabilmente per la forza coesiva di testi comuni; esse cantano all'unisono o, quando partecipano cantanti di sesso ed età diversi, in parallelo. Gli strumenti, liberi dai vincoli del testo, con-

servano una notevole indipendenza dalle voci e anche tra di loro. Essi coordinano la disparità e la similitudine, la legge e la libertà; e nella fusione di elementi contrastanti e persino in conflitto tra loro, fanno *e pluribus unum*.

La forma più semplice di eteroritmo, nel senso di cambiamento di ritmo da misura a misura, e di ritmo incrociato, si definisce con il termine "hemiola", letteralmente "uno e mezzo". Ben noto anche nella musica d'arte occidentale, esso deriva al carattere ambiguo di sei unità di tempo conteggiate come 2×3 e 3×2: la stessa serie di note può dar luogo ora a un tempo di 6/8, ora di 3/4. L'ambiguità, naturalmente, è facilitata e resa accettabile negli stili in cui gli accenti sono meno pronunciati di quanto lo siano nell'Occidente. Come ritmo incrociato, lo schema "hemiola" sarebbe:

```
3/4: x . x . x . x . x . x . x
     |           |           |
6/8: x . . x . . x . . x . . x
```

Se, come prima, consideriamo i movimenti della danza come una delle parti vocali e la loro musica come un'altra parte, le danze folkloriche iugoslave ci forniscono abbondanti testimonianze dello schema incrociato. Gli intervalli coincidono con le unità di tempo della melodia, ma spesso si svolgono in periodi tanto diversi che gli accenti non necessariamente concordano. Non siamo ancora nel campo del poliritmo quando 24 passi della danza si accompagnano a 2×12 tempi della melodia; quest'ultima è allora semplicemente ripetuta per la seconda parte della danza. Il ritmo incrociato nasce quando la danza ha quattro triple misure contro le tre misure quadruple della melodia; o, caso più interessante, 6×5 passi della danza contro 5×6 tempi della melodia o ancora 3×4 passi contro 2×6 tempi; o 2×12 contro 3×8. A volte la danza e la melodia raggiungono una conclusione comune soltanto dopo molteplici ripetizioni di ciascuna; il massimo osservato finora è una danza con 5 passi contro una melodia di 64 unità di tempo: esse si incontrano per la prima volta dopo 320 tempi.[8]

Il paradiso della musica poliritmica è l'Africa Bantu.

Quali che siano gli accorgimenti usati per produrre [poliritmi] – dice uno degli studiosi più esperti di questo fenomeno musicale – nella musica africana praticamente si verifica sempre un conflitto di ritmi: questo è un prin-

cipio cardine. Anche un canto apparentemente monoritmico a un esame approfondito si rivelerà costruito su due schemi ritmici indipendenti ma strettamente connessi, uno inerente alla melodia e uno appartenente all'accompagnamento... ma occorre sempre ricordare che l'africano, generalmente, non pone mai un accento fisico rilevante su nessuna nota, ma canta tutte le note con un'emissione di suoni uguali, in uno stile legato.[9]

I musicisti di formazione occidentale troppo facilmente si lasciano indurre a parlare di *sincope* in questo turbinare di accenti e di parti vocali. Le sincopi, nel senso in cui usiamo tale termine, deviano dal ritmo regolare, rafforzandolo, però, in quanto si tratta di eccezioni che confermano una regola. Nel ritmo incrociato africano sul tamburo, come sullo xilofono, la cosiddetta parte vocale sincopata non contraddice né accresce lo schema regolare e normale. Proprio come nel caso dell'eterofonia giapponese, essa semmai aggiunge al tutto una seconda battuta principale tutta sua, indipendente da quella della parte vicina. Con la battuta principale, l'intero flusso ritmico è spostato nel più esiguo *stretto*, di regola con mezza unità di tempo. Si hanno così due o più ritmi con uguali diritti.

L'analogia con le arti visive qui è più che una semplice similitudine: mentre nell'Europa dell'età moderna, a partire dal Rinascimento in poi, si ha un'illusione spaziale strettamente unificata all'interno di un quadro o di un bassorilievo, con un punto di fuga comune in prospettiva, quest'unificazione tanto evidente per l'uomo moderno, è assente da molte, anzi da quasi tutte le opere del Medioevo orientale o anche europeo, in cui l'occhio è spesso costretto a vagare per rifocolizzare l'immagine da episodio a episodio, e da oggetto a oggetto.

Singolarmente, i ritmi africani sono molto semplici, e si complicano fino al punto di creare confusione soltanto quando vi è una concorrenza di ritmi, specialmente quando si ha un contrasto di raggruppamenti binari e ternari, in formazioni straordinarie come quella dei diciassette xilofoni che furono descritti dal più giovane dei Junod.[10] In questa apparente confusione, non si può dimenticare l'appropriatissima descrizione che H. M. von Hornbostel ha dato del contrasto essenziale tra la concezione ritmica dei Negri e quella occidentale: "Noi partiamo dall'ascolto, i Negri dal movimento."[11] Al contrario del nostro battere e levare, il loro accento consiste in una tensione potente, che si manifesta con uno scatto improvviso del corpo e del

braccio che esegue la percussione, mentre la distensione e il suono che ne risulta vengono soltanto dopo il "battere". Lo stesso si verifica anche nella musica degli Indiani d'America.[12] Noi stessi siamo spesso testimoni di un analogo spostamento, come nel caso degli spaccapietre belgi che battevano le pietre secondo una successione ritmica.

Detto incidentalmente, la versificazione tedesca chiama l'accento (poetico) *Hebung*, cioè levare; e, in pieno accordo, anche se si tratta del risultato di un errore dei Romani contro l'originario significato del termine greco, l'accento moderno, o di battere, è generalmente detto *àrsis*, che significa proprio levare.[13]

Comunque sia, il nostro orecchio non registra facilmente ciò che detta il movimento della musica negra. Per questo è praticamente impossibile decifrare i poliritmi dalle registrazioni fonografiche. A. M. Jones inventò un elettrografo in cui le dita dei suonatori di tamburi e sonagli erano collegate con puntine che tracciavano uno per uno tutti i ritmi dell'esecuzione di ciascun suonatore su un rullo rotante di carta.[14]

Un ulteriore tentativo di misurazione individuale è stato fatto nel campo fonografico: su un'ottima registrazione eseguita per la "Ethnic Folkways", intitolata *Drums of the Yoruba of Nigeria*, William Bascom registrò le cinque parti di un insieme di tamburi,[15] dimostrando così la possibilità di una trascrizione corretta. Si può obiettare tuttavia che la registrazione non arriva a indicare se i cinque suonatori di tamburo fanno la loro "entrata" sulla medesima battuta o, cosa più probabile, a una certa distanza.

L'emisfero occidentale ha ereditato una parte essenziale di questa polifonia percussionistica, anche se di un'area limitata. Con gli schiavi sudanesi Yoruba giunsero a Cuba i trii di tamburi africani ritmicamente differenziati che sono, a tutt'oggi, la spina dorsale della musica indigena di quell'isola, spesso resa più ricca e complessa dall'associazione di una campanella (*cencerro*), di un sonaglio fatto con una zucca (*maraca*) e di una caravazza (*guiro*), in sei parti indipendenti.[16]

Passiamo dai tamburi africani a quelli dell'India; qui notiamo come in ciascuno dei due paesi si attribuisca la medesima importanza ai tamburi singoli e multipli, e domini la stessa predilezione per gli schemi ritmici e per i ritmi incrociati, oltre che la stessa propensione caratteristica per le variazioni improvvisate.

La concordanza tra l'Africa e l'India che colpisce più di tutte

è un fatto che ha quasi valore di dimostrazione decisiva: il re dell'Uganda possedeva una serie di dodici tamburi indipendenti assai simili a quelli indiani o birmani; essi sono accordati secondo la scala indigena di cinque intervalli uguali per ottava e hanno in tutto una gamma di due ottave e un tono.[17]

Ma esistono anche differenze. La prima è che gli Indù accordano le membrane dei loro tamburi scrupolosamente in ottave, in quinte e in quarte, percuotendole in punti diversi al fine di distinguere i suoni secchi dai suoni morbidi. I Negri, forse perché temono di distogliere l'attenzione dalla sensazione del ritmo, spesso si accontentano di un'intonazione più vaga secondo una tonalità alta, una bassa e una media (queste comunque ammettono eccezioni, come la serie ugandese di dodici o l'inconfondibile *sol-re* dei tamburi Yoruba cubani).[18] La seconda differenza tra i due paesi (anche se le note lunghe non sono facili da sostenere sul tamburo) è che l'India si attiene strettamente agli schemi metrici aggiuntivi, come lunga-breve-breve (3+2+2) o breve-lunga-breve (2+3+2). Questi sono tradizionali e inviolabili, a meno che il percussionista tenti di variare lo schema con invenzioni elaborate e virtuosistiche. Al contrario, l'Africa ricava il ritmo dall'accento, e le battute non accentate, tra gli accenti, sono metricamente indifferenti. I ritmi incrociati emergono in India dalla combinazione di uno schema tradizionale o *tāla*, con i suoi propri "aumenti" a doppi valori di nota o con qualche altro schema (il quale potrebbe, in modo simile a quello africano, causare "battute" non coincidenti). Ma i primi accenti di ciascuno schema coincidono, mentre i Negri amano spostare le entrate in una o più parti. In India, lo schema per tamburo segue in via di principio quello vocale; in Africa, esso è invece del tutto indipendente, anche se serve di accompagnamento: i Negri hanno complessi di percussione con caratteristiche proprie.

Il risultato di questo breve raffronto è il seguente: il tamburo indiano è quasi melodico, e molto meno "percussivo" di quello africano. Esso segue un metro "aggiuntivo", mentre il percussionista africano obbedisce piuttosto a un ritmo "distributivo" per accenti.

Queste divergenze difficilmente consentirebbero di porre in relazione i tamburi di ciascuna regione, sebbene lascino la porta aperta al tentativo di risalire a un'origine comune, che si trova forse a metà del percorso che divide i due ambienti culturali.

Nella mia *History of Musical Instruments* (pp. 77 sg.) si fa riferimento a un parallelismo tra la forma straordinaria di un tamburo a pedale babilonese e un tamburo moderno dell'Africa orientale, e si accenna alla somiglianza tra i rituali religiosi dedicati ai tamburi sacri di entrambe le civiltà. Alla fine di quel brano, si fa menzione di alcuni reperti archeologici ritrovati in Mesopotamia e di fenomeni etnologici che si verificano nell'Africa moderna. Con tutte le debite riserve, si potrebbe avanzare l'ipotesi di una linea di correlazione "a forbice" che parta da un antico centro in area babilonese ma non sumera.[19]

Capitolo 9

La musica professionale e i sistemi musicali

L'alto grado di sviluppo artistico della musica africana per tamburo e per xilofono attrae la nostra attenzione sulle origini del professionismo musicale.

La netta separazione tra dilettanti e professionisti, cardine della vita musicale moderna, introduce un concetto estraneo alle culture effettivamente primitive. In queste ultime il professionista non può esistere: la sua esistenza dipende infatti da forme specialistiche che la società in cui vive non ha ancora acquisito. Per lo stesso motivo non può trovarvi posto la figura opposta, cioè quella del dilettante nel senso in cui si intende oggi. Nel villaggio, quasi ogni membro della tribù prende parte all'esecuzione e persino alla composizione delle canzoni, funzione essenziale della vita tribale. Non è un dilettante o un imitatore compiacente dei professionisti, ma il portatore esclusivo del repertorio musicale della sua comunità.

Anche se tutt'al più è un semi-professionista, il cantore della tribù australiana è uno specialista che guida i canti e le danze tribali, funge da solista nelle forme responsoriali e spesso è il depositario ufficiale del repertorio tribale. Il guaritore delle società sciamaniche è senz'altro un professionista, forse il primo e l'unico professionista del suo gruppo, e il canto e la percussione sono elementi essenziali delle sue funzioni. Egli è un professionista del canto, ma non un cantante di professione; i suoi incantesimi magici non richiedono nessun addestramento musicale speciale.

I professionisti che troviamo nelle società più complesse, an-

che se ancora illetterate, sono un prodotto collaterale di una fusione economica tra due livelli originari.

Nel più antico di questi due livelli ogni gruppo umano vive della natura secondo modalità di appropriazione assai semplici: gli uomini cacciano e le donne raccolgono cibo, cogliendo le frutta degli alberi o piccoli animali che la spiaggia o i boschi forniscono senza difficoltà. Nello strato successivo, l'umanità cura la natura nell'intento di migliorarne e aumentarne i prodotti; gli uomini trasformano la caccia occasionale nell'allevamento organizzato delle greggi, e le donne passano dalla raccolta occasionale alla semina e al raccolto delle messi. Inutile dire che l'allevamento non esclude la caccia, come l'agricoltura non esclude la raccolta del cibo.

Vi è stata la tendenza a fondere le due forme più avanzate di economia tramite l'interscambio tra le tribù dei pastori e quelle dedite all'agricoltura; nell'interscambio i conduttori delle greggi, svelti, predaci, bellicosi ed esperti nel combattere i ladri di bestiame e le bestie da preda, contribuivano alla difesa e alla sicurezza, mentre i coltivatori fornivano una ricca varietà di cibi e manufatti. La simbiosi condusse necessariamente alla formazione di classi e caste ereditarie e a una rigorosa divisione del lavoro. Soltanto in questa atmosfera sociale poteva svilupparsi l'esistenza della vera e propria professione di musicista. Ma fu la musica stessa, con il suo contenuto, le sue tecniche e la sua finalità, a trarre profitto dalle nuove forme della società. I vari strati economici creavano forme religiose, concezioni del mondo, idee sociali e persino emozioni assai differenziate. In breve, la mentalità e quindi l'esigenza e il contenuto dell'espressione personale attraverso l'arte divennero completamente differenti da quelli che erano nel primitivo mondo tribale, e in questa diversità tutti quei fattori si svilupparono in senso sempre più complesso e centrifugo.

I professionisti che esistono nelle società complesse vanno classificati accuratamente; infatti essi sono suddivisi in due categorie che hanno ben poco in comune.

La prima categoria è direttamente rapportabile all'argomento trattato nel capitolo precedente, cioè ai ritmi incrociati. La complessità crescente della musica strumentale dell'Asia e dell'Africa non poteva non agire come fattore di divisione; le persone musicalmente dotate hanno speso tempo ed energie nello

studio e nell'esecuzione della musica, pagando con la perdita di altre occupazioni, mentre i meno dotati hanno dovuto ritirarsi. Spesso coloro che prendono parte alle esecuzioni di ritmi incrociati africani sono almeno dei semi-professionisti, a meno che non entrino a far parte della banda di un re o di un capo, acquistando così una piena dignità da professionisti. Per la loro abilità e fedeltà sono scelti accuratamente in un clan particolare,[1] e sono addestrati scrupolosamente da maestri rinomati o dai loro stessi padri, ai quali succedono spesso nella carica. Analoga la situazione dei trombettisti africani che, come i loro confratelli europei fino al diciottesimo secolo, soltanto in casi speciali erano ammessi a suonare con altri musicisti "inferiori":[2] un'analogia che suggerisce l'ipotesi di un'origine comune da collocare nel Medioevo.

Anche gli xilofoni africani erano affidati esclusivamente a professionisti, dato che le loro complesse esigenze tecniche li escludono dall'uso inesperto dei dilettanti.[3] Gli esecutori si avvicendano in due turni, e così la musica continua senza posa fino all'alba mentre uomini e donne danzano intorno al triangolo formato dagli strumenti, generalmente tre, posti al centro dello spiazzo del villaggio.[4]

Le categorie dei cantori o bardi hanno una certa connessione con i suonatori di questo gruppo, per la loro padronanza di qualche complesso strumento; peraltro, si tratta di gruppi completamente differenti. Anche se sono spesso applauditi per la loro abilità nell'accompagnarsi al violino, all'arpa o alla lira, il motivo centrale della loro fama risiede nel fatto che essi rappresentano la memoria sonora del loro popolo, del quale sanno far rivivere le genealogie, i miti e le storie. Ci vengono alla mente gli *aoidós* divini di Omero e Demodoco,

> ...il vate
> Cui la Musa portava immenso amore,
> Benché il ben gli temprasse e il male insieme;
> Degli occhi il vedovò, ma del più dolce
> Canto arricchillo.[5]

Quello che leggiamo nei dattili immortali dell'antica Grecia si applica a quasi tutte le parti dell'Eurasia moderna e di alcune regioni dell'Africa, ai *laoutars* rumeni e ai *regös* ungheresi, ai

cantori dei *kalevala* finnici e ai *guslari* iugoslavi.[6] Tutti sono scrupolosamente addestrati a quest'arte; nell'antica Irlanda, i bardi o poeti recitanti (i quali, secondo la tradizione irlandese, erano venuti dall'Oriente nell'èra cristiana),[7] dovevano studiare almeno dodici anni prima di divenire *ollahms* a pieno diritto.[8]

La figura del bardo evoca il quadro di occhi vuoti e senza vista, "soffocati da nubi di tenebre". La cecità del cantore è stata spesso sottolineata ma mai spiegata, tranne che con l'associazione della cecità stessa all'introversione, alla chiaroveggenza, alla saggezza e all'età avanzata.[9]

Dal punto di vista sociologico, il bardo, come il cantore del mito, della storia e della genealogia, appartiene prevalentemente alle culture pastorali: "Sembra esista una connessione intima tra le economie a predominanza pastorale e la poesia epica."[10] Sia i bardi sia gli strumentisti sono membri rispettati della società, specialmente là dove lavorano di solito senza retribuzione.[11] "I bardi o suonatori d'arpa del Ganda [Uganda] occupano una posizione assai elevata." K. P. Wachsmann ci riferisce che essi sono per la massima parte "membri ufficiali della casa reale, ma i capi abbastanza ricchi e importanti spesso mantengono un arpista senza per questo ferire la suscettibilità del re. I suonatori d'arpa sono assai pochi, e l'abilità manuale richiesta in Ganda è ritenuta al di là della capacità delle persone ordinarie".[12] Anche nell'Asia centrale il cantore "viene ricevuto dovunque con tutti gli onori".[13]

È in questo spirito che i faraoni dell'antico Egitto invitavano i musici di corte a edificare il proprio sepolcro nel sepolcreto reale,[14] anche se suppongo che tale benevolenza fosse probabilmente dovuta al desiderio tipicamente faraonico di avere i propri musici a portata di mano nella vita dell'oltretomba.

Come gli strumentisti, anche i bardi sono preceduti da una formazione antecedente, composta da semi-professionisti. Ernst Emsheimer, nello studio sulle civiltà di pastori nomadi dell'Asia centrale, ci parla di questi bardi suonatori d'arpa, ma ammonisce che potrebbe essere impreciso "parlarne come di 'cantanti professionisti', poiché solo raramente essi si guadagnano da vivere esclusivamente con il canto. Non costituiscono un gruppo a sé, ma fanno la loro comparsa soltanto in occasione di certe feste, dopo di che ritornano alla loro consueta vita di pastori nomadi".[15]

La forma degradata del bardismo è rappresentata dai menestrelli. Vi sono buone ragioni di credere che la figura del menestrello, come molte altre caratteristiche della cultura africana, sia passata tra i Negri dalla costa mediterranea. I menestrelli etiopici si accompagnano su violini di tipo arabico; i menestrelli del Camerun accompagnano le loro esecuzioni in modo simile a quello dei Beduini tunisini. Robert Lachmann ci fornisce una descrizione dettagliata di come un suonatore tunisino, mentre suonava un brano "a programma" sul flauto, imitava dalla sua posizione accosciata, un cavallo in fuga davanti a un leone, o una ragazza nell'atto di acconciarsi i capelli e la cintura, o di macinare orzo in mezzo al circolo delle sue amiche.[16]

Nel Camerun,

> il menestrello ambulante occupa una posizione privilegiata (...) Le antiche tradizioni passano, ma il menestrello rimane popolare come sempre. Quando fa la sua comparsa in una comunità, la folla si raduna per ascoltarlo. Il suo costume caratteristico si compone di un pantalone di panno fatto di fibre di corteccia, una specie di gonnellino, confezionato con code di scimmia o di strisce di pelle d'antilope, e sonagli alle caviglie (...) Alle sue braccia sono inoltre fissati polsini di raffia e altre code di scimmia. La sua acconciatura è fatta di piume (...) Il menestrello non è soltanto un cantastorie e un musicista, ma porta le notizie dai posti lontani (...) In tutte le "notizie" e le storie del menestrello, il canto svolge un ruolo primario (...) Nella narrazione di un racconto lungo egli parlerà per due o tre minuti, poi introdurrà una canzone appropriata, e tornerà di nuovo al racconto. Talvolta, quando la storia richiede una recitazione, il menestrello passerà lo strumento a un aiutante e, mentre la musica continua, reciterà il pezzo con gesti e passi di danza. Il menestrello mostra il meglio delle sue capacità quando è presente un gruppo di collaboratori che fungono da coro. Talvolta porta egli stesso qualcuno con sé. Altre volte ottiene la collaborazione spontanea degli indigeni che visita di volta in volta (...) gli uomini cantano, le donne partecipano battendo le mani e i bastoni e scuotendo i sonagli.[17]

Ma buona accoglienza e rispetto non sempre sono la stessa cosa.

Henri Labouret ci ha fornito una vivace descrizione dei cantori professionisti del Sudan francese, della loro posizione sociale e dei loro doveri. Essi non sono artisti bensì artigiani; e come tali non sono indipendenti, nel senso in cui lo intendiamo noi, ma sono presi nelle maglie di un sistema rigido di caste sotto-

privilegiate. Se assurgono al rango dei veri "musici" e violinisti, appartengono alle arti più elevate, insieme a tessitori, specialisti del cuoio, fabbri e fonditori di metalli preziosi; a tutte queste categorie è permesso di sposarsi tra loro. Ma la classe inferiore, quella degli addetti agli spettacoli, è la casta più bassa della società; essi non possono sposarsi al di fuori della loro classe di appartenenza. Questi *griots*, come li chiamano i francesi, molestano i ricchi sia con gli elogi sia con gli insulti, a seconda che le loro vittime siano di manica larga o avari. Spesso vagano di villaggio in villaggio, in bande di una dozzina ciascuna, agli ordini di un capo che è al tempo stesso un esperto genealogista e storico, e conosce fin nei minimi particolari le alleanze, le ostilità e i conflitti che uniscono o dividono le famiglie e i villaggi della regione. Grazie a queste conoscenze, essi cantano lunghe e alte lodi dei personaggi importanti del villaggio, e spesso riescono a comporre, o a rinfocolare, secondo i casi, conflitti tribali.[18]

Da altre fonti si apprende che i Wolof del Sudan francese, divisi gerarchicamente in caste simili a quelle dell'Europa medievale, collocano al più basso livello i loro musici, menestrelli e cantori di elogi e di beffe. Tutti sono visti secondo lo stereotipo del vagabondo e del buffone privo di orgoglio e di modestia.[19] In effetti, questi personaggi sono in qualche modo considerati come intoccabili: non è loro concesso di mangiare nello stesso piatto di un appartenente ad altra classe, e non debbono essere sepolti nel cimitero del villaggio. In tempi più antichi, neppure il negar loro la sepoltura in una tomba era segno di disprezzo sufficiente: una fonte britannica del 1745 riferisce il particolare disgustoso che i cadaveri dei menestrelli, anziché essere sepolti, venivano collocati in piedi nel cavo di un albero perché si decomponessero lentamente.[20]

Sebbene quest'ultimo trattamento non conosca analogie al giorno d'oggi, tuttavia queste descrizioni evocano immagini familiari. Anche nell'antica Grecia, il divino rapsodo di memoria omerica lasciò il posto, in tempi postomerici, a un menestrello che era sempre più "considerato in modo sfavorevole".[21] Ai giochi pitici del 586 a.C., il flautista Sakadas suonò un pezzo "a programma" che narrava del celebre combattimento tra Apollo e il drago: per contenuto e per struttura, il brano non era dissimile dal motivo del leone, menzionato nella pagina precedente.

I rapsodi, come i flautisti e i suonatori di lira, degenerarono fino a divenire virtuosi dallo stile ampolloso, pieni di vanagloria, applauditi fragorosamente da decine di migliaia di persone e vezzeggiati da signore isteriche.[22]

Si può tracciare un parallelo con tempi meno remoti di quelli dell'antichità greca, tra la misera condizione del menestrello africano e lo *Spielmann* e il giullare europei, una condizione che, tra disprezzo assoluto, segregazione e illegalità, durò per mille anni.[23]

Per avere un quadro completo, che comunque va al di là delle intenzioni di quest'opera, dovremmo accennare anche ai "lamentatori" di professione, perlopiù donne, che si trovano dal Medio Oriente fino al Mediterraneo, passando per la Corsica e fino all'Irlanda: "C'è un lamento funebre che saprebbe scuotere il midollo di un uomo e riempire le sue narici del fiato della tomba, come l'*ululu* del nord e il *wirrasthrue* di Munster?"[24] Un bell'esempio di *bocet* rumeno è stato registrato da Béla Bartók e si ascolta in un disco Folkways:[25]

ESEMPIO 78[26]



Né va dimenticato che, entrando nella casa di Giairo, Gesù "vide i menestrelli" (*Matteo*, 9:23) e "coloro che si lamentavano grandemente" (*Marco*, 5:38).

Un lessico musicale, anche se modesto per proporzioni e per intenti, è lo strumento e il compagno inseparabile del musicista professionista. Apprendere e insegnare l'arte può essere un'imitazione degli insegnanti o, al contrario, servire al maestro per correggersi, ma è comunque impensabile senza possedere almeno i rudimenti di una terminologia che serva da mezzo di comunicazione. E la terminologia in sé include i concetti opposti di distinzione e affinità, delle differenze e delle somiglianze; nascono così la classificazione e il sistema.

Se ne hanno esempi numerosi in Africa. I Baganda delle regioni orientali, nonostante la loro cultura priva di scrittura, usavano una terminologia piuttosto complessa, e le popolazioni dell'Africa meridionale hanno un nome per ogni nota. Questi

termini sono effettivamente nomi di note, in quanto compaiono nel vocabolario dello xilofono come in quello del flauto;[27] ma è quasi sicuro che in origine, prima di divenire nomi astratti, fossero i nomi distintivi dei vari fattori che producevano suoni, quali le singole lamine che compongono gli xilofoni. Ciò risulta particolarmente evidente in Madagascar.[28] Ma anche gli antichi Greci adottavano sei dei sette nomi di note derivati dalle corde della lira, quali l'alto, il quasi-alto, il medio, il quasi-medio, il basso e il quasi-basso; la settima nota era chiamata *lichanós*, cioè "dito indice". Con la stessa parola *chordē*, quindi, si designava sia la corda sia la nota.

A parte i nomi di note, alcune popolazioni africane conoscono teorie sulla scala assai differenziate. La scala strumentale dei Gwere dell'Uganda ha quattro intervalli, nell'ambito di un'ottava, in principio uguali tra loro; quella dei Ganda aveva, sempre nell'ottava, cinque intervalli, intenzionalmente uguali,[29] in altri termini si trattava di un genere simile al *saléndro* indonesiano.

Altro fatto sorprendente: la scala può essere "alta" e "bassa",[30] un'indicazione che, in connessione con la disposizione dei nomi delle note per ciascuna di esse, lascia adito a ben pochi dubbi sul fatto che la scala inferiore fosse "autentica" e quella superiore "plagale", cioè che l'una iniziasse, poniamo, da *do*, e l'altra da *sol*. L'associazione di modi autentici e plagali si verifica a partire dall'Indonesia a est, fino al Mediterraneo a ovest, comprendendo la Grecia antica, il canto gregoriano e la cantilena bizantina. Se tale dualismo sorprende nel caso delle scale isotoniche, in cui si tratta apparentemente di un caso di mera trasposizione o cambiamento di gravitazione, e non di una funzione diversa, come nel caso delle scale a intervalli di misura diversa, lo schema che si riscontra in Uganda trova un parallelismo evidente in certi aspetti delle analoghe scale *saléndro* di Bali e di Giava, e nel loro *paṭet*.[31]

Per quanto riguarda la terminologia relativa al ritmo, in molte parti dell'Africa le formule ritmiche per tamburo hanno nomi specifici, un po' come nei vari *tāla* indiani. Analogamente, la lingua dei Nootka nordoccidentali (isola di Vancouver) ha almeno venti termini che esprimono i vari modi di esercitare la percussione, quali "battito-battito-pausa", o "battito-battito-battito-pausa", oppure "con un battito uniforme e omogeneo";

vi è anche un termine "frattura sonora" applicato al canto per varie parti.[32]

I cantori polinesiani usano termini diversi per ciascuna delle due o tre parti vocali della loro polifonia.[33] In Africa, poi, sono comuni i termini specifici che designano ogni singolo strumento di un'orchestra. [34]

Per inciso, l'Africa Bantu ha sostituito con sillabe tonali il testo particolare di un brano: una terminologia assai vicina al solfeggio vocale occidentale e alle sillabe che i percussionisti arabi usano per contraddistinguere i timbri della loro percussione: *dum*, cioè "soffocato", *dim*, "meno soffocato", *tik*, "meno chiaro", *tak*, "chiaro".[35] I Lokele, una popolazione stanziata presso Stanleyville, nel Congo Belga, quando gridano i loro messaggi attraverso un vasto specchio d'acqua, sostituendo così il tamburo a fessura, rimpiazzano le varie sillabe del testo con un *ke* o un *le*, per la tonalità bassa, e con un *ki* o un *li* per la tonalità alta: le parole *tokolokolo twatoala*, cioè "bastoncini di legna da ardere", gridate, suonano *kekelekeke kikelike*. I Duala del Camerum usano un *to* al posto del *ke*.[36]

Analogamente, i suonatori indiani di tamburo hanno una sillaba speciale per ogni tonalità e timbro del loro strumento, e apprendono la loro arte memorizzando le sillabe dei vari schemi e ripetendole quindi a ritmo frenetico prima di iniziare a suonare.[37]

Una pratica in apparenza sorprendente è quella per cui, al fine evidente di facilitare l'apprendimento, il principiante deve padroneggiare due tecniche anziché una sola (memorizzare una serie di sillabe e riprodurle con la massima velocità è in effetti una tecnica di per sé). Ma tali metodi sono piuttosto rari, sia nell'Occidente che nel mondo preletterato. In Uganda, ogni Lango ha un suo motivo "fischiato" personale... che può essere memorizzato con l'aiuto di poche parole, un frammento o una frase di una canzone privata.[38] Del resto, secoli di musica europea non hanno forse imposto la mano di Guido d'Arezzo sui principianti? Un atteggiamento simile caratterizzava, in India, l'analogo tentativo di individuare le tonalità delle melodie, e in Cina quello di sottolineare le inflessioni della lingua.

Forse che a questo ponte tattile non è stato aggiunto in seguito il ponte vocale del solfeggio fino al metodo moderno della "tonica *do*", allo scopo di leggere e scrivere le melodie? Noi stessi associamo testi adeguati ai richiami delle trombe militari

e ai temi sinfonici, per aiutare la memoria dei soldati e degli altri interessati. Chi, negli Stati Uniti, non conosce il tema per violoncello della sinfonia in *si* minore con l'appellativo verbale "questa è la sinfonia che Schubert non finì mai di scrivere"?

Un testo si apprende più velocemente quando viene cantato su una melodia, e, inversamente, una melodia si fissa meglio nella nostra memoria quando segue un testo. È un'esperienza quotidiana, che dimostra il vantaggio di quello che si potrebbe definire il metodo di apprendimento integrativo.

Capitolo 10

"Progresso"?

Il quadro che ho tentato di delineare in questo libro è piuttosto singolare. In tutto il mondo, dagli Esquimesi agli abitanti della Terra del Fuoco, dai Lapponi ai Boscimani, la gene canta, urla, mugola con voci selvagge o monotone; grida e mugola, nasalizza e vocalizza; squittisce e ulula; scuote sonagli e percuote tamburi. La gamma tonale è limitata, gli intervalli diversi, le forme di respiro brevi, la capacità inventiva apparentemente ridotta e i limiti assai marcati. È possibile chiamare tutti questi rumori con il nome di musica, se la parola musica è la stessa che designa la sacra arte di Bach e di Mozart?

E, se di musica si tratta, quanti passi sono stati necessari per giungere dall'umile, anonimo inventore del canto paleolitico, attraverso migliaia d'anni, fino al genio divino dell'età moderna, con la sua illimitata immaginazione e la sua padronanza assoluta della tecnica; quanti passi sono stati necessari per passare da un accenno indefinibile di melodia, ripetuto di continuo, al dramma musicale e alle sinfonie moderne?

Considerando tutti questi passaggi, questi innumerevoli cambiamenti di stile, di idee, di tecnica e di connotazioni sociali, nella mente del lettore sarà affiorato il pericoloso slogan di "progresso".

Ma è stato davvero progresso quello che ha contraddistinto la lunga peregrinazione attraverso età e culture diverse?

Non molto tempo addietro, la risposta sarebbe stata nettamente affermativa. "La teoria dominante dell'etnologia, ai tempi in cui Boas iniziò la sua attività di antropologo, era che la cul-

tura, o la società, come veniva anche definita, si era evoluta, e si stava evolvendo da forme semplici a forme complesse, da modi inferiori a modi superiori di vita. Come tutte le teorie, era un prodotto dei suoi tempi. Comunemente si dà per scontato che essa fosse un derivato dell'ipotesi darwiniana."[1]

Noi non crediamo più nel processo evolutivo dal basso verso l'alto, nello sviluppo costante dalla semplicità a una crescente complessità, dall'infanzia attraverso l'adolescenza e la maturità fino alla decadenza senile, e poi cos'altro?

Era l'epoca in cui l'antica arte egiziana era giudicata sprezzantemente come uno stadio ancora immaturo precedente al classicismo greco e romano, e l'architettura romanica come qualcosa di simile a un modesto preludio alle vertiginose cattedrali gotiche, che più tardi segnarono il passaggio verso la nobile perfezione degli edifici rinascimentali.

Ma c'era sempre qualcosa di contraddittorio: l'evoluzione da inferiore a superiore era turbata da una serie di difficoltà. Nella mentalità classicistica ufficiale del diciannovesimo secolo, l'arte greca e quella del primo Rinascimento erano "perfette". I Romani erano classificati un po' più in basso; il Medioevo in Italia si identificava con l'epiteto spregiativo di gotico, o barbarico; e il barocco repugnava al gusto classicisticamente raffinato. Frank Lloyd Wright non ebbe il suo precursore in Fidia, né Picasso in Zeusi. Ci furono connessioni e contrasti, attrazioni e repulsioni; in breve, si può parlare di fluttuazioni ma non di evoluzioni verso una perfezione sempre maggiore. Gli evoluzionisti si trovarono su una scala artificialmente costruita che salivano gradino per gradino; il pianerottolo della perfezione assoluta avrebbe dovuto trovarsi all'estremità superiore, ma in realtà, secondo le loro stesse concezioni estetiche, si trovava duemilacinquecento anni indietro e al disotto del gradino che stavano salendo.

Quando escludiamo il concetto scientifico di evoluzione dal campo umanistico, non pensiamo certo che si sia verificata una stasi dello sviluppo artistico. Al contrario, siamo coscienti di un cambiamento inarrestabile. Scrive Malinowski: "Nel senso più ampio del termine, il mutamento culturale è un elemento permanente della civiltà umana; continua dappertutto e in ogni tempo. Può essere indotto da fattori e da forze spontaneamente sorti all'interno della comunità, e può aver luogo attraverso il contatto tra culture differenti." Effettivamente, tutti gli ele-

menti della cultura, arte compresa, debbono cambiare, sotto l'impatto dell'interscambio tribale, del talento o di quella variante spontanea che i biologi chiamano mutazione.

Prima di esaminare questo tipo di modificazione, dobbiamo renderci conto che essa si manifesta in tre forme fondamentali: l'innesto culturale, il progresso e il semplice cambiamento.

La cultura musicale di un popolo indigeno estremamente primitivo di Sumatra, gli Orang Kubu, testimonia in modo evidente di una commistione tra elementi culturali profondamente eterogenei. I loro strumenti musicali – tamburi accuratamente costruiti e flauti a fischietto con fori, entrambi inconfondibilmente provenienti dalla Malesia – sono inorganicamente introdotti in una cultura meramente vocale e prestrumentale. Sono come un attico senza piani inferiori che poggino su fondamenta. Altrettanto vale per il contributo musicale di questi strumenti; canzoni dalla struttura pentatonica matura e ritmi complessi, indipendenti dai motivi che accompagnano. Rimossa l'influenza malese, troviamo, come previsto, le caratteristiche tipiche di un'età più antica: un'alternanza orizzontale di due note distanti tra loro una seconda, o una melodia appassionata che precipita in basso da un acuto fortissimo, talvolta unita in duetti tra cantanti dei due sessi, con la melodia femminile e che descrive una caduta verso il basso mentre la cantilena maschile fa la spola di continuo tra due note.[2]

La parola progresso, troppo spesso usata in modo indiscriminato o usata male, e ancor più spesso compresa male, è tanto ricca dal punto di vista semantico che il *New International Dictionary* del Webster (2ª ed. 1950) ne dà almeno sette definizioni. Le prime tre e le ultime tre non si attagliano al nostro caso. La quarta sì, ed è eccellente: progresso significa "un avanzamento verso un obiettivo, un andare o un portarsi avanti".

Il punto saliente è questo: il progresso implica l'avanzata verso un obiettivo o scopo finale.

Franz Boas, e con lui molti altri, riconosceva "il progresso in una direzione definita, nello sviluppo dell'invenzione e della conoscenza. Se dovessimo valutare una società interamente sulla base dei suoi livelli tecnici e scientifici, sarebbe facile stabilire una linea di progresso che, anche se non uniforme, conduca dalla semplicità alla complessità. Ma vi sono altri aspetti della

vita culturale che non si lasciano ricondurre altrettanto facilmente a una sequenza progressiva".[3]

Tra le "conquiste tecniche e scientifiche", la più vicina alla nostra vita e alle nostre preoccupazioni è la medicina, con le sue possibilità incontestabili e i suoi record di progresso. Poiché il suo obiettivo dichiarato è la lotta contro la malattia e la morte, ogni nuova nozione, ogni nuova tecnica, ogni nuova scoperta nella diagnosi e nella cura costituisce un passo in direzione di questo obiettivo. Al contrario, la caccia e la guerra hanno l'obiettivo dichiarato di uccidere e, da questo punto di vista, le bombe atomiche e i cannoni guidati dai radar rappresentano indubbiamente un progresso rispetto alla fionda di David e alle balestre di Agincourt.

In un'opera di argomento etnomusicologico non possiamo evitare di aggiungere l'esempio del nostro strumento principale: il fonografo. I suoi obiettivi sono: riprodurre fedelmente il suono, scevro da distorsioni e rumori esterni; evitare le interruzioni nel bel mezzo di un brano, sia nella registrazione sia nella riproduzione; essere meccanicamente sicuro e non comportare il minimo rischio di danneggiamento. Dischi microsolco infrangibili e a lunga durata e registrazioni su nastro magnetico rappresentano un progresso notevole se raffrontati ai fragili cilindri di Edison, con il loro fastidioso funzionamento a manovella.

Ma già in un campo come quello del linguaggio, che non è tecnico né scientifico, eppure è utilitario, le cose sono meno evidenti. È un fatto oggettivo e indubbio che il linguaggio sia la comunicazione esauriente di fatti, emozioni e pensieri all'interno di un certo gruppo umano. Un grande effettivo progresso si è dovuto compiere prima dell'alba della storia, prima che le vocali, le consonanti e gli altri suoni formassero sillabe, parole e frasi. Quale avanzamento dal grugnito inarticolato del mondo dei primati antropoidi alle lingue altamente sviluppate e differenziate anche dei nostri contemporanei più arcaici e primitivi! Ma una volta che l'obiettivo della comunicazione e della comprensione perfetta è raggiunto, l'unico obiettivo che rimane da perseguire è un adattamento continuo alle necessità sempre mutevoli di coloro che parlano quella lingua. In questo adattamento non vi è traccia della tendenza, su cui un tempo tutti erano pronti a giurare, dalla semplicità alla complessità. Nella lingua finnica non vi sono meno di quindici casi di declinazione, e le lingue arcaiche del ceppo indoeuropeo, quali il sanscrito, il

lituano o il russo, ne hanno ancora otto, con vocativo, ablativo, locativo e strumentale; l'inglese, una delle lingue più recenti, ha un caso solo.

Altrettanto avviene per i vocaboli. "L'Esquimese ha venti o più termini specifici per descrivere la neve; e gli isolani di Tokelau, nella Polinesia nordoccidentale, hanno nove vocaboli per indicare nove stadi diversi della maturazione di una noce di cocco, il loro alimento principale."[4] Nelle nostre lingue, i termini che designano le relazioni familiari, come "cugino" o "cognato", sono piuttosto scarsi e vaghi se confrontati con quelli delle società primitive, dove i vincoli familiari e i tabù matrimoniali svolgono un complesso ruolo legale e sociale, sconosciuto nell'Occidente; i Baiga dell'India settentrionale hanno non meno di novantotto termini di questo tipo.[5]

Quest'adattamento costante alle tendenze e alle condizioni specifiche della cultura ha poca influenza sulla "perfezione". La cosiddetta "Versione autorizzata da re Giacomo" della Bibbia, non è né più né meno perfetta dei testi di Shakespeare o di Shelley. La lingua inglese è cambiata e continuerà a cambiare con gli uomini che la parlano, con i loro costumi di vita e la loro forma mentale.

Nell'arte, il concetto di finalità è ancor più limitato. Non esiste un fine assoluto che campeggi in un futuro incommensurabilmente lontano e sembri avvicinarsi ad ogni passo che facciamo. Se si può parlare di uno scopo, può essere soltanto una sublimazione, il soddisfacimento più puro dell'esigenza di esprimerci, un'esigenza che cambia carattere quasi perpetuamente ed è diversa per ogni area culturale, non soltanto tra l'Occidente e l'Oriente, ma anche tra Milano e Venezia, tra il *Nord* della Francia e il suo *Midi*, e tra le due Germanie a nord e a sud del Meno.

Di conseguenza, non può esistere un'evoluzione uniforme e diretta dagli inizi infantili a un'arte sempre più perfetta, come un tempo sognavano gli evoluzionisti. Piuttosto vi è una successione alquanto sorprendente di cambiamenti improvvisi a balzi e a scosse, un continuo ritornare a ideali vecchi, nuovi o addirittura estranei. Ciascuno di questi cambiamenti conduce a una sua propria perfezione: perfezioni che non possiamo paragonare tra loro perché sono fondate su mutamenti che è impossibile collocare sullo stesso piano.

L'architettura "funzionale" del nostro secolo è tanto infini-

tamente più semplice dei palazzi barocchi, spesso sovraccarichi di decorazioni, o, mezzo millennio prima, delle cattedrali gotiche le cui mura si dissolvono in una polifonia vertiginosa di ogive, di colonne, di contrafforti, di rosoni, di statue e di arabeschi. Ma il Rinascimento, che rappresentò un ponte tra l'età gotica e il barocco, nella sua sobria semplicità era spoglio quasi quanto la nostra architettura moderna. Per citare un particolare completamente diverso, anche se rapportabile allo stesso piano, paragoniamo le acconciature senza pretese delle donne moderne con le *coiffures* incredibilmente elaborate che la buona società italiana della fine del quindicesimo secolo prediligeva; osserviamo l'improvvisa inversione di tendenza che avvenne intorno al 1500 e condusse alla semplice e sobria scriminatura delle chiome di Monna Lisa; e confrontiamola all'acconciatura sofisticata della generazione successiva. Un curioso modo di progredire!

La storia della musica presenta spesso parallelismi sorprendenti con l'alternanza ben poco progressiva di semplice e complesso. Quanto fu improvviso il cambiamento dai ritmi incrociati quasi incredibili della generazione che visse in Francia intorno al 1400[6] con lo stile scarno dei maestri di Borgogna nell'età di Binchois e di Dufay; o la limpidità sobria dello stile recitativo monodico di Peri e Monteverdi intorno al 1600, dopo gli eccessi contrappuntistici della polifonia italo-fiamminga; o il rivolo dello *style galant* dopo il fluire maestoso delle fughe di Bach e di Händel.

Non vi è un'evoluzione uniforme dalla semplicità alla complessità; e neppure si può parlare di uno sviluppo inverso. La successione degli stili sembra confusa, capricciosa, arbitraria, fin quando cominciamo a scorgere la ferrea legge che si nasconde dietro la casualità. Il lettore che sia interessato a questo problema può trovare nel mio *Commonwealth of Art* (New York 1946) un tentativo di risposta. Primo: le generazioni successive si schierarono le une contro le altre nel gusto; secondo: nei cicli che oltrepassano la durata delle generazioni (quali quelli che chiamiamo ellenistico, romanico, gotico, romantico) gli inizi sono necessariamente semplici e spogli, e la conclusione complessa, prolissa, naturalistica; soltanto per cedere poi il passo, con rapida inversione, alla nuova semplicità e al rigore che contraddistinguono l'inizio di un nuovo ciclo. Tutti questi muta-

menti sono strettamente legati tra di loro, senza che si possa parlare di progresso.

La parola "progresso" ha ben poco significato in questo perpetuo cambiamento d'indirizzi. Vi è stato mutamento, non progresso, da Raffaello al Velasquez e a Rembrandt, da Bach a Mozart e a Beethoven, dai maestri gotici a Lorenzo Bernini e Christopher Wren. Eppure sono tutti tessuti nella trama continua della storia, così come ciascuno dei maestri riflette ed esprime l'interminabile rinnovarsi cui abbiamo dato il nome di progresso.

L'opinione, di formazione piuttosto recente, che attacca il concetto stesso di "storia" nel suo complesso, ritenuto insufficiente e poco significativo,[7] è già obsoleta: "La prospettiva storica viene nuovamente alla ribalta della musicologia comparata."[8] A meno di non confondere tra loro storia ed evoluzione, la Grande Memoria dell'umanità e il breve lasso di tempo e di mutamenti che ci è concesso sono funzioni eterne della mente, che si rivelano sia nelle saghe nebulose di un tempo sia nella ricerca di fatti passibili di dimostrazione e di interpretazioni convincenti condotta in tempi moderni. Sappiamo che non si può parlare di un'evoluzione netta delle arti da un'infanzia a una maturità e a una senilità; che le cattedrali gotiche non furono le antenate dei *palazzi* e dei *duomi* rinascimentali; e che Palestrina non fu il precursore di Wagner, di Schoenberg e di Stravinskij; eppure la storia delle arti è documento eloquente delle esigenze mutevoli e del comportamento dell'umanità, in altre parole, del continuo mutamento del nostro gusto.

Non respingiamo il buono insieme con il cattivo e non confondiamo fatti e connessioni storiche con l'evoluzione progressiva.

Senza dubbio, il progresso non è mai del tutto assente dall'arte. Se non può esservi un'unica finalità valida per ogni tempo, è anche vero che ogni periodo, nella nuova mentalità che lo contraddistingue, ha le sue esigenze espressive che definiscono una sua finalità specifica e temporanea dell'arte. Ogni nuovo ideale impone agli artisti di combattere una strenua battaglia per la perfezione e per il progresso in una data direzione. Una nuova tecnica per una nuova espressione dev'essere appresa con sforzi continui e laboriosi, dalle generazioni così come dagli individui, che per anni, con fatica, acuiscono i propri

sensi e addestrano le proprie mani prima di padroneggiare l'arte. Gli artisti del primo Rinascimento, ancora imbevuti dei canoni irrealistici, antirealistici del Medioevo ma quasi improvvisamente posti di fronte al nuovo ideale di realismo tridimensionale e di spazio unificato come obiettivo definito, dovettero compiere progressi in quel campo specifico prima di essere in grado di riprodurre con rigore convincente ciò che vedevano con i loro occhi. Lo sforzo titanico di padroneggiare le leggi della prospettiva nel quindicesimo secolo era un "progresso". Analogamente, l'evoluzione dai *recitativi* sovente tanto aridi del Peri al fluire ricco d'intensità espressiva dello *stile rappresentativo* di Monteverdi costituì anch'essa un progresso.

Ma il Rinascimento in sé, come atteggiamento e come stile, non costituì un progresso o un avanzamento di contro alla mentalità del precedente periodo gotico; né l'austero stile monodico degli anni intorno al 1590 fu un progresso dopo la squisita polifonia di Palestrina, di Orlando di Lasso o di Byrd. Qualunque sia la nostra preferenza a livello di gusto, gli stili che ho menzionato sono tanto differenti che ogni raffronto scevro da pregiudizi è impossibile. Il progresso esiste tutt'al più in un ambito limitato; quanto all'arte nel suo complesso, non si può parlare di progresso, né di regresso, ma semplicemente di diversità.

Forse i miei lettori accetteranno questi giudizi come validi e calzanti, ma saranno tuttavia riluttanti ad astenersi dall'usare la comoda parola "progresso" nel raffronto tra una melodia esquimese e una sinfonia di Beethoven, o un qualsiasi altro brano che rappresenti, a loro modo di vedere, le vette della creazione musicale di tutti i tempi.

Non vi è dubbio: i canti dei primitivi sono, sotto molti aspetti, più limitati della "grande" musica occidentale, tanto che ogni paragone è impossibile. Mancano del respiro e dell'ampiezza delle nostre sinfonie; mancano della terza dimensione che lo sviluppo verticale dell'armonia aggiunge all'espansione orizzontale della melodia; sono monotoni e quasi scialbi in confronto alla scintillante orchestrazione dell'età romantica. Il loro respiro ci appare limitato quando pensiamo alla ricchezza delle emozioni, dei pensieri e delle immagini che l'Occidente fa fluire nella varietà delle sue forme espressive, dall'intimità dei quartetti e dei trii agli impressionanti effetti di massa della musica orchestrale, dal fascino giocoso delle danze alla profondità degli adagi,

dalla piacevolezza delle melodie più orecchiabili alla "dotta" complessità delle fughe triple e quadruple.

La nostra musica ha senza dubbio ampliato i suoi confini, a mano a mano che l'uomo, il suo creatore, ha veduto allargarsi l'orizzonte della propria esistenza. Il suo Dio governa un mondo sconfinato, non soltanto poche capanne intorno allo spiazzo di un villaggio fuori del tempo; la Terra si apre alle ferrovie, agli aeroplani e ai transatlantici; e centinaia di professioni e di vocazioni modellano la sua mente in centinaia di forme diverse. E con il mondo che dominiamo, sono cresciuti anche i nostri problemi. Siamo diventati scettici; dubitiamo di noi stessi e del nostro progresso. In qualche modo siamo sperduti in un universo le cui dimensioni non possiamo più esprimere in chilometri ma tutt'al più in anni siderali. Perduti tra un'abbondanza di conoscenze che ci pone più domande che risposte; perduti nel nostro individualismo, che è tanto forte da sradicarci ed estraniarci dai nostri fratelli eppure troppo debole per prevenire psicosi di massa, portatrici, forse, di spargimenti di sangue.

L'età di Rousseau ambiva a vivere fuori dell'insidiosa ragnatela della civiltà occidentale. Il paradiso che Rousseau vedeva nel mondo dell'uomo naturale era per certo un sogno con ben poco di reale. Eppure, la sua angoscia era giustificata e sarebbe stata ancora più profonda se egli avesse potuto immaginare i successivi duecento anni che avrebbe vissuto il mondo occidentale.

Noi abbiamo perduto il nostro paradiso; e, con esso, abbiamo perduto la musica in quanto componente inseparabile della vita stessa. Raramente ci rendiamo conto di questa perdita e della sua entità. Siamo irrimediabilmente accecati e assordati dal nostro presunto progresso verso orchestre sinfoniche oceaniche, sale da concerto gigantesche, biglietterie, impresari e pubblicità, e diamo per scontato che debbano esistere dilettanti e professionisti, fanatici incontentabili e persone indifferenti e completamente prive di senso musicale, amanti della musica e nemici della musica: e non ci accorgiamo che questo non è progresso ma semplicemente cambiamento di finalità e di valori.

Ma c'è un altro uomo che sa e comprende: l'orientale, il primitivo, che a tratti riesce a parlare e a far aprire gli occhi a chi non vuol vedere.

Un giorno un viaggiatore artico fece ascoltare a un cantante esquimese la registrazione di una canzone scritta da uno dei più

famosi compositori europei (*sic!*); l'uomo sorrise con una certa alterigia e affermò: "Molte molte note, ma niente buona musica."[9]

Yury Arbatsky mi raccontò nel 1953 una storia dello stesso genere: a Belgrado, una volta, aveva portato un eccellente musicista popolare albanese a sentire la Nona sinfonia di Beethoven. Quando gli fu chiesto se gli fosse piaciuta, l'albanese esitò un poco e alla fine, dopo un paio di bicchieri, dette questa stupefacente risposta: "Bello, ma troppo semplice (in albanese *lepo ali preprosto*)."

L'albanese non era né arrogante né incompetente; aveva semplicemente un criterio diverso di giudizio. Il ritmo unificato, eccessivamente semplificato e divisivo non poteva certo soddisfare il suo orecchio orientale: esattamente come "a un africano analfabeta, le semiminime e le crome regolari di un brano musicale sembrerebbero piuttosto insignificanti".[10] Quell'uomo sarà stato deluso dall'assenza totale di ogni aggiunta vivificante e di ogni traccia sensibile di ritmo "additivo", dove le misure di nove battute, ad esempio, apparirebbero, in modo alquanto pittoresco, come somme di 2+2+2+3 unità, o come gruppi di dieci, risultanti dalla somma di 7+1+2; per non parlare poi dell'accompagnamento delicato, complesso, sempre vario e straordinariamente mobile dei tamburi a percussione manuale. In luogo di queste raffinatezze, si era visto offrire un ritmo "divisivo" occidentale, in cui, in modo alquanto meccanico, un accento precede ogni due o tre unità non accentate di uguale durata (*un*-due-tre, *un*-due-tre): un impoverimento della musica europea dovuto al crescente impatto dell'armonia.

L'arte di comporre accordi significativi in una sequenza armonica di tensione e distensione dissonante, vitale ed espressiva persino a orecchie occidentali da quasi quattrocento anni, lasciavano l'uomo orientale completamente indifferente. Il cambiamento costante del colore o dell'intensità dell'orchestrazione fino a *fortissimo* che spezzano i nervi, deve aver avuto ben poco significato e aver provocato parecchia confusione, se non un netto rifiuto, in un uomo la cui musica nativa era destinata a un uditorio ristretto e intimo, e non a gigantesche sale da concerto.

Questo breve aneddoto illustra in modo efficace l'urgenza del problema che riposa al fondo di questo libro. La musica non è una lingua universale. Anche l'occidentale deve apprendere il suo idioma musicale come se fosse una lingua straniera.

Altrimenti, non avrebbe bisogno di voti che determinano la sua capacità di apprezzare la musica, come se ne danno nelle scuole e nelle università; né il mercato editoriale sarebbe invaso da tante "Introduzioni" alla musica e di "Guide" all'ascolto. Noi uomini bianchi siamo convinti di trovarci in cima al mondo, compresa la nostra musica, della quale, a ragione, andiamo tanto fieri. Si dovrebbe invece essere coscienti che, agli occhi degli altri popoli, possiamo sembrare tanto primitivi, e con noi le nostre espressioni musicali, quanto essi lo sono per noi. "Vi sono molte caratteristiche europee che sembrano rozze, ineducate, incomprensibili o decisamente 'primitive' a un 'indigeno' raffinato."[11]

L'aneddoto di Belgrado è uno dei tanti. Dopo che ne ebbi discusso il significato con Eric Werner, egli condusse di propria iniziativa un esperimento analogo: una signora cinese di ottima istruzione che egli aveva condotto ad ascoltare il *Requiem* di Mozart convenne educatamente sulla bellezza e sull'abilità che caratterizzano l'opera, ma ne sottolineò la... "superficialità".

Questo giudizio di superficialità affibbiato a Mozart è in un certo senso disarmante. D'altro canto, potrebbe essere saggio considerare seriamente il giudizio di quella signora e, anziché replicare senza spostarci dalle nostre posizioni, evocare gli stregoni cinesi del passato.

Secondo le parole di Confucio (551-478 a.C.), "l'esecuzione di un uomo di mente volgare è chiassosa e affrettata, e poi spenta e senza luminosità, un'immagine di agonia mortale e violenta. Il suo cuore non è equilibrato in modo armonioso; la grazia e la morbidezza dei movimenti gli sono ignote..."; e ancora: "La musica dell'uomo nobile è soave e delicata, mantiene un tenore uniforme, ravviva e commuove. Il cuore di un simile uomo non alberga dolore o pena; i movimenti violenti e audaci gli sono estranei." Lü Pu-we, il poeta, "sapeva parlare di musica soltanto con un uomo che avesse afferrato il significato del mondo". Lo stesso Confucio sapeva suonare musica simile. Una volta, "mentre percuoteva il *ch'ing*, un uomo che passava presso la sua casa esclamò: 'È un cuore pieno questo che percuote la pietra sonora.'" Si può citare anche la storia di Cheng che, dopo tre anni di tentativi, lasciò cadere la cetra, sospirò e disse: "Non sono io che non posso far scaturire la melodia. Quello che ho nella mente non ha a che fare con le corde; ciò a cui miro non

sono le note. Solo quando avrò raggiunto questo qualcosa nel mio cuore potrò esprimerlo con lo strumento."[12]

Questo è tipicamente cinese, ma non esclusivamente cinese. Nella lontana Africa meridionale un ragazzo Baronga suonava una volta il suo primitivo arco musicale, a una sola corda, con la sottile bacchetta mentre il missionario ascoltava. Improvvisamente il ragazzo prese a succhiare l'arco di legno con aria assorta. "Perché fai questo?" gli domandò il missionario. E il ragazzo: "Perché ciò che dico nel mio cuore si versi nello strumento."[13]

Né sono vecchie leggende d'altri tempi queste che ci vengono dalla Cina: anche nel presente si conserva una certa consapevolezza della musica sacra degli antichi. Marie du Bois Reymond, in un diario musicale che tenne per tutta la sua permanenza in Cina, dal 1909 al 1911, e che ora conservo gelosamente, scrive del *ch'in*, una cetra simile al *koto*, che ancor oggi si suona con solennità e reverenza. Prima di sedere, ella scrive, il suonatore si lavava le mani e bruciava qualche bacchetta d'incenso, perché, per un cinese istruito, suonare il *ch'in* non è soltanto arte nel nostro senso, ma piuttosto un atto mistico e sacro, mediante il quale può evocare un essere soprannaturale. "Vi sono idee ed emozioni nella sua esecuzione, che noi occidentali non possiamo scorgere", aggiunge Marie du Bois.

Questa modesta affermazione può e deve essere ampliata: le idee e le emozioni, l'essenza, l'anima di tutta la musica non occidentale sono effettivamente estranee agli occidentali; proprio come l'anima delle nostre partiture musicali, scritte con tanta maestria, è inaccessibile agli orientali. E ancora una volta va sottolineato che la musica non è una lingua universale.

Se comprenderemo questo, avremo trovato la risposta al nostro interrogativo iniziale. Il passaggio dal canto a intervallo di prima, più antico, fino alle nostre partiture gigantesche è un salto impressionante nella finalità. È anche un salto di profondità e di significato. La profondità è un fatto di sensibilità sociale e individuale, che va oltre la portata della scienza musicale; il significato dipende dalle varie culture e dalle loro esigenze emozionali.[14]

Quest'affermazione dovrebbe servire a evitare ogni equivoco. Non intendo lodare il passato, né condannare il presente. Non è nelle mie intenzioni esaltare il primitivo per disprezzare l'occidentale. Non voglio scambiare ciò che possediamo con quel che ab-

biamo ormai perduto; non sono disposto a scambiare la *Messa in si minore* con una melodia esquimese: sono un abitante di questo mondo e di quest'epoca, così come lo è anche il più critico dei miei lettori. Scrivo senza nostalgia, senza piangere sul paradiso perduto che l'età di Rousseau contemplava nella sua purezza incontaminata, necessario attributo degli albori della cultura. I fenomeni di cui parlo sono fatti e non sogni.

Uno di questi fatti è l'ambito della musica d'arte occidentale molto più vasto: la sua ricchezza di mezzi artistici, dall'inimitabile, unico Stradivario alle orchestre gigantesche dai colori ricchi e sempre cangianti; il concetto di una terza dimensione che suggerisce l'idea di spazio e che si ottiene mediante il contrappunto e l'armonia; le forme più ampie che comprendono le sinfonie di più di un'ora di durata con uno sviluppo scenico; e un'area di espressione che comprende tutte le emozioni umane, da un'eleganza fredda e cortese, quasi priva di sentimento, alla profondità imperscrutabile dell'umanità e dell'esperienza religiosa.

Un secondo fatto che ci tranquillizza è il significato sociale limitato di quest'arte venerabile. Una civiltà progredita, in tutti i suoi aspetti, conduce necessariamente alla diversificazione, e quest'ultima all'estraniazione: estraniazione tra persone, tra gruppi, e quindi tra uditorio e uditorio. In termini statistici, la nostra musica d'arte, con tutti i suoi concetti, le sue registrazioni e le sue radio, non raggiunge che un settore sociale limitato e quasi insignificante dell'umanità, e anche con questo settore così ristretto il suo impatto non è affatto uniforme. Accanto alla musica d'arte, e in misura notevolmente superiore, troviamo ogni giorno tutti i tipi di musica popolare e non scritta, destinata al semplice svago; e la soppressione radicale di questi prodotti caratteristici è con ogni probabilità una pia illusione. Un'appendice alla nostra descrizione della musica moderna dovrebbe anche considerare la grande percentuale di persone prive di ogni senso musicale, o indifferenti alla musica, che non partecipano del piacere e dell'edificazione che la musica "intellettuale" elargisce ai suoi amatori. La nostra musica, ahimè, è un fenomeno di portata marginale.

A questo quadro della musica nella società occidentale abbiamo contrapposto l'immagine della musica primitiva: un'immagine certamente più povera se delineata da un punto di vista strettamente artistico ma sempre piena di significato, di dignità

e perciò mai volgare. La musica primitiva non è costretta a combattere la mancanza di senso musicale e l'indifferenza a colpi di voti in musica, come nelle scuole; non ha bisogno di accattivarsi i critici, i membri delle giurie e gli impresari con programmi "confezionati" e accuratamente calibrati. In una tribù tutti partecipano all'esperienza musicale; tutti cantano e molti arricchiscono il retaggio tradizionale con le proprie creazioni. Non vi è rito religioso, né atto della vita secolare che possa essere compiuto senza canti adeguati; come parte vitale dell'esistenza sociale, la musica è solidamente integrata nella vita primitiva di cui è componente indispensabile.

La consapevolezza di questo profondo e radicale contrasto non cambierà la nostra sorte. Non possiamo sfuggire alla cultura che noi stessi abbiamo costruito. Ma osservare e valutare la differenza tra i due mondi musicali può aiutarci a comprendere che il nostro guadagno è al tempo stesso una perdita, che la nostra crescita è anche un declino. Può aiutarci a comprendere che non abbiamo progredito, ma siamo semplicemente cambiati. E dal punto di vista della cultura, non sempre siamo cambiati in meglio.

Note

Capitolo primo

[1] C. von Fürer-Haimendorf, *The Naked Nagas* (Londra 1939) p. 208.

[2] R. Wallaschek, *Primitive Music* (Londra 1893); trad. ted. *Anfänge der Tonkunst* (Lipsia 1903).

[3] C. von Fürer-Haimendorf, *The Raj Gonds of Adilabad* (Londra 1948) vol, 1, pp. 406 sgg.

[4] R. F. Fortune, *Sorcerers of Dobu* (Londra 1932) p. 255.

[5] Viola E. Garfield, P. S. Wingert e M. Barbeau, *The Tsimshian; Their Arts and Music* (New York 1952) p. 98.

[6] V. Elwin e Shamrao Hivale, *Folk-Songs of the Maikal Hills* (Londra 1944) p. xv.

[7] E. Emsheimer, *Singing Contests in Central Asia*, J. int. Folk Music Council, vol. 8, 28 (1956).

[8] *Reports from the Scientific Expedition to the Northwestern Provinces of China*, Ethnography, vol. 4, N. 8, 20 sgg. (Stoccolma 1943).

[9] von Fürer-Haimendorf, *The Raj Gonds of Adilabad* cit., p. 55.

[10] Lettera di W. Lurje a Curt Sachs, comunicata e tradotta da quest'ultimo in J. Am. musicol. Soc., vol. 3, 292 sgg. (1950).

[11] Ampi brani di questo paragrafo sono riprodotti nel contributo dell'autore al volume *Some Aspects of Musicology* (The Liberal Arts Press, New York 1957), ristampato su licenza dell'American Council of Learned Societies e dell'editore. Dello stesso autore vedi inoltre *The Orient and Western Music*, in *The Asian Legacy and American Life* (John Day, New York 1942) pp. 56-69.

[12] [Qui il professor Sachs avrebbe anche potuto aggiungere un'altra citazione da Ambros, che comunque compare soltanto nella prima edizione, non essendo più accettabile, evidentemente, al momento della pubblicazione delle edizioni successive: "Auf Java geht die Tonkunst in barbarische Trübung über, so dass sich hier ihre letzte Spur verliert", e cioè: "A Giava la musica degenera in una confusione barbarica tanto che se ne perdono colà le ultime tracce."]

[13] Vedi anche R. Thurnwald, *Die menschliche Gesellschaft*, vol. 1: *Räpresentative Lebensbilder von Naturvölkern* (Berlino 1931) pp. 6 sgg.

[14] G. Scott, *The Architecture of Humanism* (Garden City 1954) pp. 41, 43, 60.

[15] Vedi O. Abraham e E. M. von Hornbostel, *Phonographierte indische Melodien*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 5, 361 (1904), rist. in Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 261 (1922).

[16] T. Baker, *Ueber die Musik der nordamerikanischen Wilden* (Lipsia 1882).

[17] G. Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, vol. 1, 14 (1885).

[18] C. Stumpf, *Lieder der Bellakula-Indianer*, ibid., vol. 2, 405-26 (1886), rist. in Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 87-104 (1922).

[19] K. Hagen, *Ueber die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier)* (Amburgo 1892).

[20] Wallaschek, *Primitive Music* cit.

[21] E. M. von Hornbostel ha pubblicato una traduzione in tedesco, *Ueber*

Tonleitern verschiedener Völker, Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 1-76 (1922). Vedi anche J. Kunst, *Alexander John Ellis*, in "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", vol. 3 (1954) col. 1284 sgg.

[22] C. Stumpf, *Phonographierte Indianermelodien*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, vol. 8, 127-44 (1892); rist. in Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 113-26 (1922).

[23] E. M. von Hornbostel, *Geschichte des Phonogramm-Archivs der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin* (Berlino 1927) pp. 4 sgg.; Id., *Das Berliner Phonogramm-Archiv*, Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 40 sgg. (1933). G. Herzog, *The Collections of Phonographic Records in North America and Hawaii*, ibid., 58 sgg. (1933); Id., *Research in Primitive and Folk Music in the United States*, Bull. Am. Council of Learned Societies, N. 24 (Washington 1936). Frances Densmore, *The Study of Indian Music*, Smithsonian Report for 1941, 527-50 (Washington 1942). J. Kunst, *Ethnomusicology* (L'Aia 1959) pp. 16 sgg.

[24] W. Wiora, *On the Method of Comparative Melodic Research*, J. int. Folk Music Council, vol. 9, 55 sgg. (1958).

[25] Vedi anche W. Rhodes, *Toward a Definition of Ethnomusicology*, Am. Anthropologist, vol. 58, 457-63 (1956).

[26] In J. Kunst, *Musicologica* (Amsterdam 1950); 3ª ed. *Ethnomusicology* cit.

[27] Vedi anche B. Redly in Stumpf, *Lieder der Bellakula-Indianer* cit., p. 411, rist. in Sammelbände cit., p. 93.

[28] M. J. Herskowits, *Cultural Anthropology* (New York 1955, 4ª ed. 1960), cap. 20 "The Ethnographers Laboratory". Si vedano anche in Hoebel, Jennings e Smith, "Readings in Anthropology" (New York 1955): C. Osgood, *The Selection of a Community for Anthropological Study* ed *Ethnological Field Techniques*, pp. 6-17; P. Phillips, J. A. Ford e J. B. Griffin, *Archaeological Field Work*, pp. 17-21. Si consultino inoltre H. Tracey, *Recording African Music in the Field*, African Music, vol. 1, N. 2, 6-11 (1955); J. M. White, *Anthropology* (New York 1955) pp. 170 sgg.; Kunst, *Ethnomusicology* cit., 3ª ed., pp. 14-16.

[29] Densmore, *The Study of Indian Music* cit., p. 536.

[30] C. Leden, *Ueber die Musik der Smith Sund Eskimos*, Meddelelser om Grønland, vol. 152, 22 (1952).

[31] M. Wertheimer, *Musik der Wedda*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 11, 300 (1909-10).

[32] Una recente monografia è R. Gelatt, *The Fabulous Phonograph* (Filadelfia e New York 1955).

[33] S. J. Begun, *Magnetic Recording* (New York 1949).

[34] The New York Times (13 aprile 1955).

[35] Herskovits, *Cultural Anthropology* cit., p. 282.

[36] Kunst, *Ethnomusicology* cit., p. 10.

[37] M. E. Metfessel, *Phonophotography in Folk Music* (Chapel Hill 1928). M. Grützmacher e W. Lottermoser, *Ueber ein Verfahren zur trägheitsfreien Aufzeichnung von Melodiekurven*, Akustische Zeitschrift, vol. 2 (1937).

[38] O. Gurvin, *Photography as an Aid in Folkmusic Research*, Norveg, vol. 3 (1955). K. Dahlback, *New Methods in Vocal Folkmusic Research* (Oslo 1958).

[39] C. Seeger, *Toward a Universal Music Sound-writing for Musicology*, J. int. Folk Music Council, vol. 9, 63-66 (1957).

[40] M. E. Metfessel, *The Strobophotography*, J. gen. Psychol., vol. 2, 135 sgg. (1929). R. W. Young e A. Loomis, J. acoust. Soc. Am., vol. 10,

112 sgg. (1938). F. A. Kuttner, *Der stroboskopische Frequenzmesser*, Die Musikforschung, vol. 6, 235-48 (1953).

[41] Hewlett-Packard Journal, vol. 6, N. 11 (luglio 1955).

[42] Vedi anche Kunst, *Ethnomusicology* cit., pp. 37 sgg.

[43] E. M. von Hornbostel, *Eine Tafel zur logarithmischen Darstellung von Zahlenverhältnissen*, Zeitschrift für Physik, vol. 6, 29 sgg. (1921).

[44] R. W. Young, *A Table Relating Frequency to Cents* (Elkhart, Indiana 1939).

[45] H. Husmann, *Fünf- und siebenstellige Centstafeln zur Berechnung musikalischer Intervalle* (Leida 1951).

[46] C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New Yok 1943) p. 28. [Trad. it. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente* (Sansoni, Firenze 1963).]

[47] F. Bose, *Ein Hilfsmittel zur Bestimmung der Schrittgrösse beliebiger Intervalle*, Die Musikforschung, vol. 5, 205-08 (1952).

[48] O. Abraham e E. M. von Hornbostel, *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 11, 1-25 (1909).

[49] Due esempi: B. I. Gilman, *Hopi Songs*, J. Am. Archaeol. Ethnol., vol. 5 (1908); E. Lineff, *The Peasant Songs of Great Russia* (Londra 1905); Id., *Velikorusskiia piesni*, vol. 2 (Pietroburgo 1911).

[50] EFw FE 4504 (P 504) IV 13.

[51] Densmore, *The Study of Indian Music* cit., p. 542.

[52] EFw FE 4505 (P 505) IV 16; FE 4416 (P 416) I 3, II 1. Inoltre: FE 4501 (P 501) I 1 (siriana).

[53] Altri esempi di tessitura acuta in Wallaschek, *Primitive Music* cit., pp. 75 sgg., e *Anfänge der Tonkunst* cit., pp. 77 sgg.

[54] Vedi il N. 43 in Frances Densmore, *Teton Sioux Music* (Washington 1918), dove si ha un *fa* diesis nella segnatura senza neppure un *fa* nella melodia del pentacordo. Come può l'autore sapere che, qualora ve ne fosse uno, il cantante lo eseguirebbe come un *diesis*?

[55] Vedi l'esempio trascritto da D. Arakchiev, Proceedings of the Musico-Ethnographical Commission, vol. 1, p. 293, Supplemento musicale.

[56] Trascritto da E. S. Tracey in Alice C. Fletcher, *The Hako, a Pawnee Ceremony* (Washington 1904) p. 70.

[57] Natalie Curtis, *The Indian's Book* (New York 1906).

[58] M. Kolinski, *Suriname Music*, in M. J. e Frances S. Herskovits, *Suriname Folk-lore* (New York 1936) pt. 3. Il sistema di Kolinski è stato adottato, per esempio, da A. P. Merriam; vedi il suo *Songs of a Rada Community in Trinidad*, Anthropos, vol. 51 (1956).

[59] Constance G. DuBois, *The Religion of the Luiseño Indians*, University of California Publications in Am. Archaeology and Ethnology, vol. 8, 166 (1908).

[60] Lü Pu-we, *Shi Ch'un Ts'iu* (3° sec. a.C.), a cura di R. Wilhelm, p. 66.

[61] K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus* (Lipsia 1896; 3ª ed. 1903; 5ª ed. 1918). E. M. von Hornbostel, *Arbeit und Musik*, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 13, 341-50 (1912).

[62] I due più recenti estratti sono: R. Lach, in *Handbuch der Musikgeschichte*, a cura di G. Adler (Berlino, 2ª ed. 1930) vol. 1, pp. 3 sgg.; G. Révész, *Der Ursprung der Musik*, Internationales Archiv für Ethnographie, vol. 11, 65 sgg. (1941).

[63] F. A. Kuttner, *Die verborgenen Beziehungen zwischen Sprache und Musik*, Musica, vol. 5, 13 sgg. (1951). M. Schneider, *Primitive Music*, in "The New Oxford History of Music" (3ª ed. 1957), vol. 1, pp. 6 sg.

[64] Sul linguaggio tonico in generale vedi K. L. Pike, *Tone Languages* (Ann Arbor 1948).

[65] Ulli Beier, *The Talking Drums of the Yoruba*, African Music, vol. 1, N. 1, 29 (1954).

[66] G. Herzog, *Speech-melody and Primitive Music*, The musical Quarterly, vol. 20, 453 (1934). Inoltre A. M. Jones, *African Music* (Livingstone 1949) pp. 11 sgg.

[67] J. Kyagambiddwa, *African Music from the Sources of the Nile* (New York 1955) pp. 22 sgg.

[68] P. R. Kirby, *Primitive Music*, in G. Grove, "Dictionary of Music and Musicians" (New York 1955) vol. 6, pp. 921 sgg. Vedi, come fonte più antica, Wallaschek, *Primitive Music* cit., p. 33 e *Anfänge der Tonkunst* cit., p. 33. Su Gomera vedi A. Classe, *The Silbo Gomero*, Scientific American (1956), e Id., *Phonetics of the Silbo Gomero*, Archivum linguisticum, vol. 9, 44 sgg. (Glasgow 1957).

[69] C. A. Moberg, *Om vallatar*, Svensk Tidskrift för Musikforskning, vol. 37, 28 sgg., 94 (1955). EFw FM 4008 (P 1008) II 6 (Norvegia). Liv Greni, *Ueber Vokaltradition in norwegischer Volksmusik*, in "Les colloques de Wégimont", vol. 1 (1954-55) pp. 154 sgg.

[70] EFw FE 4430 (P 430) I 3.

[71] Dorothy R. Gilbert, *The Lukumbi, a Six-toned Slit Drum of the Batetela*, African Music, vol. 1, N. 2, 21-23 (1955).

[72] G. Herzog, *Speech Melody and Primitive Music*, The musical Quarterly, vol. 20, 454 sgg. (1934).

[73] H. Pepper, *Musique Centre-africaine*, in "Encyclopédie Coloniale et Maritime", vol. *Afrique Equatoriale Française* (1950).

[74] H. Labouret, *Les tribus du Rameau Lobi* (Parigi 1931) pp. 195 sgg.

[75] A. Schaeffner, *Les Kissi* (Parigi 1951) pp. 26-47.

[76] Per una bibliografia discretamente completa sul linguaggio dei tamburi (fino al 31 agosto 1958) vedi Kunst, *Ethnomusicology* cit., e il *Supplement* (L'Aia 1960) alla voce "talking drums".

[77] EFw FE 4465 (P 465) I 4. Vedi anche Schaeffner, *Les Kissi* cit., p. 64.

[78] Helen H. Roberts, *Ancient Hawaiian Music*, Bernice P. Bishop Museum Bull., N. 29, 18 sgg. (Honolulu 1926). E. G. Burrows, *Polynesian Music and Dancing*, J. Polynesian Soc., vol. 49, 334 sgg. (1940).

[79] E. Felber, *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, Sitzungsberichte K. Akad. der Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Kl., vol. 152, 9 sg. (1912).

[80] Densmore, *The Study of Indian Music* cit., p. 544.

[81] W. Howells, *Back of History* (Garden City 1954) p. 56.

[82] Per esempio i Charrua dell'Uruguay e i Guaranì dell'Argentina. Vedi Don Felix de Azara, *Reisen in dem südlichen Amerika, 1781-1801*, Journal für die neuesten Land- und Seereisen, vol. 6, 77 sgg., 111 (1813). Anche due tribù brasiliane, scoperte di recente da Hans Becher (The New York Times, 7 agosto 1958).

[83] G. P. Murdock, *Universals in Culture* (1946) rist. e cit. in Hoebel, Jennings e Smith, "Readings in Anthropology" cit., p. 4.

[84] Questa cronologia è condotta in base a quella di Garrod, Zeuner e Braidwood, citata in Herskovits, *Cultural Anthropology* cit., p. 38.

[85] W. F. Libby, *Radiocarbon Dating* (Chicago 1952), e inoltre R. F. Heizer, in A. L. Kroeber, "Anthropology today" (Chicago 1953) pp. 14-17, e in Hoebel, Jennings e Smith, "Readings in Anthropology" cit., pp. 54-58, completo di bibliografia.

[86] The New York Times (domenica 3 febbraio 1957) p. 15.

[87] Ma vedi Thurnwald, *Repräsentative Lebensbilder von Naturvölkern* cit., p. 25.
[88] Sonia Cole, *The Prehistory of East Africa* (New York 1954) pp. 26, 191.
[89] White, *Anthropology* cit., p. 171.
[90] Parigi, 21 dicembre 1956.
[91] Vedi per esempio J. Kunst, *A Study on Papuan Music* (Weltevreden 1931) pp. 37 sg.; Jones, *African Music* cit., p. 16.
[92] M. F. A. Montague, *La razza. Analisi di un mito*, trad. it. (Einaudi, Torino, 2ª ed. 1970). 3ª Ed. or.: 1952, p. 33.
[93] C. Lévi-Strauss, *Razza e storia e altri studi di antropologia*, trad. it. (ivi, 5ª ed. 1974). Ed. or.: 1952, pp. 8, 17.
[94] M. J. Herskovits, *Cultural Anthropology* cit., cap. 3 e p. 32.
[95] Thurnwald, *Repräsentative Lebensbilder von Naturvölkern* cit., p. 88.
[96] Le Page du Pratz, *Histoire de la Louisiane* (Parigi 1758), trad. ingl. di J. R. Swanton in Hoebel, Jennings e Smith, "Readings in Anthropology" cit., p. 254.
[97] Vedi il titolo significativo del libro di R. Thurnwald, *Der Mensch geringer Naturbeherrschung* (Berlino 1950).
[98] Vedi la terminologia in M. Kolinski, *The Determinants of Tonal Construction in Tribal Music*, The musical Quarterly, vol. 43, 50 sgg. (1957).
[99] C. Sachs, *The Mystery of the Babylonian Notation*, ibid., vol. 27, 62-69 (1941).
[100] Il venerabile capostipite di una non troppo illustre famiglia di razzisti musicali è François-Joseph Fétis (*Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux*, Bull. Soc. Anthrop., nuova ser., vol. 2, Parigi 1867).
[101] White, *Anthropology* cit., p. 73.

Capitolo secondo

[1] A chi desidera un esempio sconvolgente, consiglio la lettura del capitolo dedicato al maggiore e al minore in R. Wallaschek, *Primitive Music* (Londra 1893); trad. ted. *Anfänge der Tonkunst* (Lipsia 1903).
[2] M. Barbeau, *Asiatic Survivals in Indian Song*, The musical Quarterly, vol. 20, 111 (1934).
[3] E. H. Davies, *Aboriginal Songs of Central and Southern Australia*, Oceania, vol. 2, 454-67 (1932). Vedi anche T. A. Jones, *Arnhem Land Music*, ibid., vol. 26, 336 (1956), ripubblicato in A. P. Elkin e T. A. Jones, *Arnhem Land Music*, Oceania Monogr., N. 9 (Sydney 1957).
[4] EFw FE 4439 (P 439) II 3.
[5] Vedi ad esempio Viola E. Garfield, P. S. Wingert e M. Barbeau, *The Tsimshian* (New York 1952) esempio N. 64. P. McAllester, *Enemy Way Music* (Cambridge, Mass. 1954) N. 14.
[6] B. I. Gilman, *Zuñi Melodies*, J. Am. Archaeol. Ethnol., vol. 1 (1891). C. Stumpf, *Phonographierte Indianermelodien*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, vol. 8, 134 sgg. (1892) e Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 120 (1922).
[7] M. Dobrizhoffer, *Geschichte der Abiponer* (Vienna 1783) vol. 2, p. 367.
[8] Barbeau, *Asiatic Survivals in Indian Song* cit., p. 108.
[9] C. Brailoiu, *Sur une mélodie russe*, in P. Souvtchinsky (a cura di), "Musique Russe" (Parigi 1953) vol. 2, p. 380, N. 176.
[10] EFw FE 4424 (P 424) I 6.
[11] Da O. Abraham e E. M. von Hornbostel, *Tonsystem und Musik der Japaner*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 4, 349,

N. 2 (1903), e Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 222, N. 2 (1922).

[12] E. G. Burrows, *Songs of Uvea and Futuna*, Bernice P. Bishop Museum Bull., vol. 183, *passim* (Honolulu 1945).

[13] Id., *Music on Ifaluk Atoll in the Caroline Islands*, Ethnomusicology, vol. 2, 10 (1958).

[14] Ibid., p. 13.

[15] Esempi in: EFw FE 4428 (P 428) I 3, 6 (Watussi); FE 4500 (P 500) I 1 (Zulu); FE 4500 (P 500) B I 15, II 2; FE 4432 (P 432) I 6 (Haiti e Trinidad); FE 4401 (P 401) I 1, 3b (Sioux); FE 4401 (P 401) II 2 (Navaho); FE 4445 (P 445) I 2, 7 (Flathead).

[16] Watussi, secondo Rose Brandel.

[17] I concetti di "alto" e "basso" sono apparentemente concetti occidentali. I Bantu parlano di "piccolo" e" grande" (H. Tracey, *The State of Folk Music in Bantu Africa*, African Music, vol. 1, 9, 1954; e così anche i giavanesi (J. Kunst, *Music in Java*, L'Aia 1949, vol. 1, p. 101). Sull'inversione di "alto" e "basso" nella Grecia antica e nelle lingue semitiche vedi C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New York 1943) pp. 69 sgg. [Trad. it. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente* (Sansoni, Firenze 1963).]

[18] C. Stumpf, *Lieder der Bellakula-Indianer*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, vol. 2, 410 (1886), rist. in Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 92 (1922).

[19] Helen H. Roberts, *Ancient Hawaiian Music* (Honolulu 1925).

[20] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 65.

[21] EFw FE 4465 (P 465) I 1.

[22] Vedi Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 37.

[23] Esempi musicali si trovano in McAllester, *Enemy Way Music* cit.

[24] Frances Densmore, *Teton Sioux Music*, Bureau Am. Ethnol. Bull., N. 61 (Washington 1918) esempio 43.

[25] E. M. von Hornbostel, *Gesänge aus Ruanda*, Wissenschaftliche Ergebnisse der deutschen Zentral-Afrika-Expedition 1907-08, vol. 6, I, esempio N. 8 (1917).

[26] H.-A. Junod, *Les Ba-Ronga* (Neuchâtel 1898) p. 146.

[27] C. Stumpf, *Die Anfänge der Musik* (Lipsia 1911) p. 122.

[28] E. M. von Hornbostel, *Wanyamwezi-Gesänge*, Anthropos, vol. 4, esempio N. 5 (1909).

[29] Riprodotto in Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 245.

[30] Trascrizione di E. S. Tracey in Alice Fletcher, *The Hako Ceremony* (Washington 1904) p. 103.

[31] Vedi Z. Estreicher, *Teoria dwytonowych melodii*, Kwartalnik Muzycky, vol. 6 (Varsavia 1948). Sulla forma in generale: M. Kolinski, *The Structure of Melodic Movement, a New Method of Analysis*, in "Miscelània de Estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz" (L'Avana 1956) pp. 881-918.

[32] Flores orientale, secondo J. Kunst.

[33] Esquimese, secondo Z. Estreicher.

[34] Una danza femminile di Ifaluk, nelle Caroline; da G. Herzog.

[35] EFw FE 4444 (P 444) II 1.

[36] Trascrizione dell'autore.

[37] Z. Estreicher, *Cinq chants des Esquimaux Ahearmiut*, in Geert van den Steenhoven, "Research-Report on Caribou Eskimo Law" (L'Aia 1956).

[38] E. M. von Hornbostel, *The Music of the Fuegians*, Ethnos, 102, 1ª notazione (1948).

[39] Da E. M. von Hornbostel.

[40] E. G. Burrows, *Native Music of the Tuamotus*, Bernice P. Bishop Museum Bull., 109, 74 (Honolulu 1933).

[41] C. Sachs, *The Road to Major*, The Musical Quarterly, vol. 29, 381-404 (1943). Inoltre Id., *Towards a Prehistory of Music*, ibid., vol. 24, 147sgg. (1938).

[42] Vedi ad esempio H. Tracey, *The State of Folk Music* cit., p. 9.

[43] Vedi EFw FE 4446 (P 446) (Mato Grosso) II 1.

[44] Vedi D. McAllester, J. Am. musicol. Soc., vol. 10, 45 (1957).

[45] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 81, da A. Z. Idelsohn.

[46] Vedi il caratteristico *fa*, *sol* e *si* bemolle in un canto di argomento onirico dei Temiar della Malesia interna (registrato in EFw FE 4460 (P 460) I 1).

[47] Daina lituana; da Walter Wiora.

[48] Da E. Riegler-Dinu.

[49] Come in EFw FE 4419 (P 419) II 7 (Romania).

[50] Alcuni esempi. America: Uitoto, Colombia (F. Bose, *Die Musik der Uitoto*, Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 2, 1934, supplemento musicale, pp. 10, 12 sg., 15 sg., 19); Pawnee, Stati Uniti (Fletcher, *The Hako* cit.). Europa: Faeroer, Scozia settentrionale (W. Wiora, *Europäischer Volksgesang*, Heemstede 1952, p. 19). Africa: Etiopia (EFw FE 4405 (P 405) II 2, vedi l'esempio 19 che segue nel testo (trascrizione dell'autore). Asia: *Korean Folksongs* (EFw FE 4424 (P 424) I 2); Mongoli Buriat (C. Stumpf, *Mongolische Gesänge*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, vol. 3, 303, 1887). India: *rāga bihāg* e *tilanga*. Pacifico: Carolina dell'Ovest (G. Herzog, *Die Musik der Karolinen-Inseln*, Amburgo 1936, pp. 315, 349 sgg.); Marind-anim, Nuova Guinea (J. Kunst, *De inheemse muziek in westelijk Nieuw-Guinea*, Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut, Mededeling 93, 51 sgg., 1950).

[51] E. M. von Hornbostel, *Phonographierte tunesische Melodien*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 8, 31 (1906-07), rist. Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 311 sgg. (1922); Id. e R. Lachmann, *Asiatische Parallelen zur Berbermusik*, Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 4 (1933).

[52] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 129.

[53] EFw FE 4404 (P 404) I 7 (Asia Minore).

[54] Sachs, *The Rise of Music* cit., pp. 211-15.

[55] Frances Densmore, *Menominee Music* (Washington 1932) p. 71, esempio N. 39.

[56] Burrows, *Native Music of the Tuamotus* cit.

[57] Esempio: W. Kaufmann, *Folksongs of the Gond and Baiga*, The musical Quarterly, vol. 27, 280 (1941).

[58] A. L. Kroeber, *A Mission Report on the Californian Indians*, University of California Publications in Am. Archaeology and Ethnology, vol. 8, 19 (1908).

[59] Constance G. DuBois, *The Religion of the Luiseño Indians*, ibid.

[60] Burrows, *Native Music of the Tuamotus* cit., pp. 42-45.

[61] V. Belaiev, *The Folk-Music of Georgia*, The musical Quarterly, vol. 19, 422 (1933).

[62] Z. Estreicher, *La musique des Esquimaux-Caribous*, Bull. Soc. Neuchâteloise de Géographie, vol. 54, 4 (1958).

[63] Helen H. Roberts e D. Jenness, *Eskimo Songs* (Ottawa 1925) p. 23.

[64] C. Leden, *Ueber die Musik der Smith Sund Eskimos*, Meddelelser om Grønland, vol. 152, N. 3, 9 (1952).

[65] Ibid., p. 9.

[66] Vedi A. P. Merriam, introduzione a EFw FE 4445 (P 445).

[67] Buoni esempi si trovano in C. Vinaver, *Anthology of Jewish Music* (New York 1955) pp. 259-81. Vedi inoltre F. Densmore, *The Use of Meaningless Syllables in Indian Music*, Am. Anthropologist, vol. 45, 160 sgg. (1943).

[68] Comunicazione del dottor Yury Arbatsky (New York 1956).

[69] EFw FE 4428 (P 428) I 5.

[70] Roberts, *Ancient Hawaiian Music* cit.

[71] EFw FE 4433 (P 433).

[72] E. G. Burrows, *Songs of Uvea* cit., p. 64. Vedi anche Id., *Native Music* cit.

[73] Vedi C. Sachs, *World History of the Dance* (New York 1937) pp. 37, 175, 188. [Trad. it. *Storia della danza* (Il Saggiatore, Milano 1965).]

[74] G. Herzog, *Die Musik der Karolinen-Inseln*, in "Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910", II B, vol. 9, tomo 2° (Amburgo 1936).

[75] M. Kolinski, *Die Musik der Primitivstämme auf Malacca*, Anthropos, vol. 25, 588 sgg. (1930).

[76] EFw FE 4449 (P 449) I 2.

[77] EFw FE 4421 (P 421) I 4.

[78] R. Lach, *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, K.K. Akad. Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Klasse Sitzungsber., vol. 205 (Vienna 1931).

[79] EFw FE 4434 (P 434) I 2.

[80] Trascrizione di E. S. Tracey, in Fletcher, *The Hako* cit., p. 116.

[81] Natalie Curtis, *The Indians' Book* (New York 1907).

[82] H. Werner, *Die Melodische Erfindung im frühen Kindesalter*, K.K. Akad. Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Klasse Sitzungsber., vol. 182, N. 4 (1907). Vedi anche B. Nettl, *Infant Musical Development and Primitive Music*, Swest. J. Anthropology, vol. 12, 87-91 (1956).

[83] Vedi ad esempio J. Hall e B. Nettl, *Musical Style of the Modoc*, ibid., vol. 11, NN. 1 e 2 (1955).

[84] Da A. Z. Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, vol. 2 (Vienna 1922).

[85] Vedi ad esempio W. Danckert, *Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen*, Die Musikforschung, vol. 9, 286-96 (1956).

[86] La più recente pubblicazione su questo argomento è N.-E. Ringbom, *Ueber die Deutbarkeit der Tonkunst* (Helsinki 1955).

[87] EFw FE 4421 (P 421) I 6, 7.

[88] K. P. Wachsmann, *Folk Musicians in Uganda* (Kampala 1956) p. 7.

[89] Vedi ad esempio H. Kuhn, *Primitive Kunst*, in M. Ebert, "Reallexikon der Vorgeschichte" (Berlino 1927-28) vol 10, pp. 264-92.

[90] EFw FE 4446 (P 446) I 10.

[91] EFw FE 4444 (P 444) II 2, 3. Inoltre FE 4446 (P 446) II 7.

[92] M. E. Opler, *An Apache Life-way* (Chicago 1941) p. 455.

[93] Vedi van der Sande, in J. Kunst, *A Study on Papuan Music* (Weltevreden 1931) pp. 7 sgg.

[94] EFw FE 4439 (P 439) I 7; vedi anche Elkin, *Arnhemland Music* cit.

[95] EFw FE 4439 (P 439) I 2.

[96] Elkin, *Arnhem Land Music* cit., vol. 24, 91 (1953).

[97] EFw FE 4469 (P 469) II 2.

[98] G. Herzog, *Special Song Types in North American Indian Music*, Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 3, 9 (1955).

[99] EFw FE 4520 (P 520) II 2.

[100] Sui canti funebri per gli animali vedi C. Herrlinger, *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung* (s.l. 1930).

[101] Pubblicato in A. P. Hudson e G. Herzog, *Folk Tunes from Mississippi* (New York 1937) N. 43.

[102] Da EFw FE 4469 (P 469) II 1 (Curdi).

[103] R. Linton, *The Tree of Culture* (New York 1955) p. 27.

[104] Sonia Cole, *The Prehistory of East Africa* (New York 1954) p. 113.

[105] Linton, *The Tree* cit., p. 56.

[106] Roberts, *Ancient Hawai Music* cit., pp. 378-80.

[107] Herzog, *Die Musik der Karolinen-Inseln* cit., p. 263.

[108] Ibid., p. 279.

[109] A. Launis, *Ueber die Art, Entstehung und Verbreitung der ethnisch-finnischen Runenmelodien* (Helsingfors 1910).

[110] G. Becking, *Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos*, Proceedings int. Congress of Phonetic Sciences 1932 (1933). W. Wünsch, *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*, dissertazione di dottorato (Praga 1934).

[111] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 83.

[112] Id., *Our Musical Heritage* (New York, 2ª ed. 1955) pp. 71 sgg.

[113] Opler, *An Apache Life-way* cit., p. 107.

[114] Sachs, *The Rise of Music* cit., pp. 173 sgg.

[115] G. Herzog, *Speech-Melody and Primitive Music*, The musical Quarterly, vol. 20, 462 (1934).

[116] Sachs, *World History of the Dance* cit., p. 219.

[117] H. Ashton, *The Basuto* (Londra 1952) p. 51.

[118] Linton, *The Tree* cit., p. 192.

[119] A. Schaeffner, *Les rites de circoncision en pays Kissi*, Etudes Guinéennes, N. 12, 44 (1953).

[120] Id., *Les Kissi* (Parigi 1951) p. 6.

[121] B. Malinowski, *The Dynamics of Culture Change* (New Haven 1945) p. 49.

[122] Vedi A. P. Elkin, *Aboriginal Men of High Degree* (Sydney 1944) pp. 22 sgg.: "Gli stregoni sono uomini normali". Psiconevrotici, secondo P. Radin, *The World of Primitive Man* (New York 1953) cap. 4.

[123] Relazione dell'Associated Press, citata da "The Boston Herald" (17 agosto 1955) p. 16.

[124] Secondo E. von Hornbostel. Vedi anche Frances Densmore, *Music in the Treatment of the Sick by American Indians*, Hygeia, 29 sgg. (aprile 1923); The musical Quarterly, vol. 13, 555 sgg. (1927); Scientific Monthly, vol. 79, 109-12 (1954). Inoltre: EFw FE 4525 (P 525) A 14 (Esquimesi).

[125] L. Milne, *The Home of an Eastern Clan* (Oxford 1924) p. 231.

[126] H. A. Junod, *The Life of a South African Tribe*, vol. 2 (Neuchâtel 1913) p. 291.

[127] W. Howells, *The Heathens* (Garden City 1948) p. 234.

[128] Frances Densmore, *The Study of Indian Music*, in "Smithsonian Report for 1941" (Washington 1942) p. 540.

[129] Id., *Chippewa Music* (Washington 1910) p. 61.

[130] A. Gheerbrant, *L'expédition Orénoque Amazone* (Parigi 1952) p. 125.

[131] Registrazioni su nastro di Johanna Spector; vedi il suo articolo *On the Trail of Oriental Music*, The Reconstructionist, vol. 18, 11 (1952).

[132] C. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlino 1929) pp. 106 sgg.; Id., *The Rise of Music* cit., p. 23. Vedi anche: Id., *The History of Musical Instruments* (New York 1940) pp. 462 sgg.; EFw FE 4451 (P 451) I 2 (Camerun).

[133] EFw FE 4444 (P 444) I 8.

[134] Vedi D. Stanley, *Your Voice* (New York 1945) pp. 295 sgg.

[135] EFw FE 4510 (P 510).

[136] E. von Hornbostel, in T. Koch-Grünberg, *Vom Roroima zum Orinoco*, vol. 3 (Stoccarda 1923) p. 408. Id., *Ueber ein akustisches Kriterium*

für Kulturzusammenhänge, Zeitschrift für Ethnologie, 601 sgg. (1911). Id., *Fuegian Songs*, Am. Anthropologist, nuova ser., vol. 38, 363 (1936).

[137] A. P. e Barbara W. Merriam, *The Ethnography of Flathead Indian Music*, West. Anthropology, N. 2, 13, (1955).

[138] R. Linton, Scientific Monthly, vol. 72 (1951) e in Hoebel, Jennings e Smith, "Readings in Anthropology" (New York 1955) pp. 48 sgg. "Le connessioni somatiche e culturali degli Indiani d'America e degli aborigeni Siberiani sono oggi date per scontate; la ricerca archeologica ha fatto costanti progressi verso la documentazione del percorso seguìto dalle migrazioni originarie attraverso lo Stretto di Bering e le Isole Aleutine verso l'America" (M. J. Herskovits, *Franz Boas*, New York 1953, p. 19).

[139] McAllester, *Enemy Way Music* cit., p. 55.

[140] G. Herzog, *Musical Styles in North America*, Proceedings of the twenty-third int. Congress of Americanists (1928) p. 457. Id., *The Yuman Musical Style*, J. Am. Folklore, vol. 48 (1928). Id., *Maricopa Music*, in L. Spier, "Yuman Tribes of the Gila River" (Chicago 1933) pp. 271-79.

[141] Herzog, *Special Song Types* cit., pp. 5 sgg.

[142] Dobrizhoffer, *Geschichte der Abiponer* cit., p. 577.

[143] Burrows, *Native Music of the Tuamotus* cit., p. 57.

[144] Ibid., p. 58.

[145] EFw FE 4433 (P 433).

[146] H. Beckler, *Die Corroberri*, Globus, vol. 13, 82 (1868).

[147] Elkin, *Arnhem Land Music* cit., vol. 25, 322, 326, 329 (1955).

[148] Wachsmann, *Folk Musicians in Uganda* cit., p. 4.

[149] Cowell, *The World's Vocal Arts* cit., p. 2.

[150] "I canti urlati dei Negri, il blues, le canzoni sentimentali derivano da un registro basso non coordinato, o misto, corretto dalla risonanza della bocca (...) Il canto sussurrato è come un falsetto gridato ma gutturale, un falsetto misto" (Stanley, *Your Voice* cit., p. 7). "Il dicitore o dicitrice (*diseuse*) si concentra sulle parole trascurando completamente la musica e il senso della composizione. Ciascuna sillaba è articolata accuratamente e intenzionalmente, e si canta una sola sillaba alla volta. Le consonanti sono articolate in modo esagerato (...)" (ibid., pp. 23 sgg.).

[151] H. Hübner, *Die Musik im Bismarckarchipel* (Berlino 1938).

[152] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 182.

[153] Leden, *Music der Smith Sund Eskimos* cit., p. 10.

[154] R. Suwanto, note a EFw FE 4406 (P 406).

[155] C. Sachs, *Rhythm and Tempo* (New York 1953) p. 53, da H. Baldus, *Indianerstudien im nordöstlichen Chaco* (Lipsia 1931) p. 106.

[156] Z. Estreicher, *Chants et rythmes de la danse d'hommes Bororo*, Bull. Soc. Neuchâteloise de Géographie, vol. 51, 68 (1954-55).

[157] Wachsmann, *Folk Musicians in Uganda* cit., p. 3.

[158] Vedi nota 132.

[159] Vedi nota 132.

[160] EFw FE 4525 (P 525).

[161] Per una classificazione degli strumenti musicali vedi E. M. von Hornbostel e C. Sachs, *Systematik der Musikinstrumente*, Zeitschrift für Ethnologie, vol. 46, 553-90 (1914). Riassunto in Sachs, *History of Musical Instruments* cit., pp. 454-67. Contrastanti punti di vista in A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique* (Parigi 1936) e in H.-H. Dräger, *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente* (Kassel 1948).

[162] O. Seewald, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas* (Vienna 1934).

[163] Burrows, *Native Music of the Tuamotus* cit., p. 71.

[164] A. Gheerbrant, *Journey to the Far Amazon* (New York 1954) p. 104.

[165] R. Thurnwald, *Bánaro Society*, Mem. Am. anthropological Ass., vol. 3, 261, 269 (1916).

[166] EFw FE 4505 (P 505) II 6 (curatore H. Cowell).

[167] J. Kenyatta, *Facing Mount Kenya* (Londra 1953) p. 95.

[168] Sachs, *History of Musical Instruments* cit., pp. 56 sgg.

[169] Per esempio A. L. Kroeber, *Peoples of the Philippines* (New York, 2ª ed. 1943) pp. 221. R. F. Fortune, *Sorcerers of Dobu* (Londra 1932) p. 29.

[170] Sachs, *op. cit.*, cap. 1.

[171] Schaeffner, *Les rites de circoncision* cit., p. 52.

[172] Gheerbrant, *Journey to the Far Amazon* cit., p. 94.

[173] F. T. Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan* (Yokohama, 2ª ed. 1909) p. 162.

[174] Vedi l'Introduzione di H. Courlander a EFw FE 4502 (P 502).

[175] J. F. Carrington, *A Comparative Study of Some Central African Gong-Languages*, dissertazione di dottorato all'Università di Londra (Bruxelles 1949) pp. 37 sgg. (per gentile concessione di Rose Brandel).

[176] Filone, *Posterità di Caino*, 28, citato da H. Avenary, *Magic, Symbolism and Allegory of the Old-Hebrew Sound-Instruments*, in "Collectanea Historiae Musicae" (1956) vol. 2, p. 23.

[177] Un'eccellente descrizione di tali procedimenti di misurazione si trova in (Margaret Trowell e) K. P. Wachsmann, *Tribal Crafts of Uganda* (Londra 1953) p. 339. Vedi inoltre, per il *galoubet* provenzale, Claudie Marcel-Dubois, *Extensions du domaine d'observations directes en ethnographie musicale française*, in "Les Colloques de Wégimont", vol. 1 (1954-55) (Parigi e Bruxelles 1956) p. 109.

[178] E. M. von Hornbostel, *Die Musik auf den nordwestlichen Salomo-Inseln*, in R. Thurnwald, "Salomo-Inseln und Bismarck-Archipel", vol. 1 (1912). Id., *Die Maassnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel*, in "Festschrift für Pater Wilhelm Schmidt" (1928) pp. 303 sgg. C. Sachs, *Les instruments de musique de Madagascar*, Travaux de l'Institut d'Ethnographie, Università di Parigi, vol. 28, 14-23 (1938).

[179] Prima comunicazione di E. M. von Hornbostel in Anthropos., voll. 14/15, 569 sgg. (1919).

[180] M. Bukofzer, *Präzisionsmessungen an primitiven Musikinstrumenten*, Zeitschrift für Physik, vol. 99, 643 sgg. (1936). Id., *Kann die Blasquintentheorie zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen?*, Anthropos, vol. 32, 402 sgg. (1937). Id., *Blasquinte*, in "Die Musik in Geschichte und Gegenwart", vol. 1 (1951) col. 1918 sgg. J. Kunst, *Around von Hornbostel's Theory of the Cycle of Blown Fifths*, K. Vereeniging Indisch Instituut, Mededeling 76 (Amsterdam 1948).

[181] Sachs, *The Rise of Music* cit., pp. 71 sg., 75 sg.

[182] Wachsmann, *Tribal Crafts of Uganda* cit., pp. 4 sgg.

[183] Id., *An Equal-stepped Tuning in a Ganda Harp*, Nature, vol. 165, 40 sgg. (1950). Id., *A Study of Norms in the Tribal Music of Uganda*, Ethnomusicology, notiziario N. 11, 11 sgg. (sett. 1957).

[184] Vedi J. Kunst, *A Musicological Argument for Cultural Relationship between Indonesia – probably the Isle of Java – and Central Africa*, Proceedings of the musical Ass., sessione 62 (1936), trad. ted. in Anthropos, vol. 31, 131 sgg. (1936). H. T. Tracey, *Chopi Musicians, Their Music, Poetry and Instruments* (Oxford 1948) pp. 121 sgg. E. Haddon, *Possible Origin of the Chopi Timbila Xylophone*, The African Music Soc. Newsletter, vol. 1, N. 5, 61 (1952). Su posizioni più caute: K. P. Wachsmann, *Musicology in Uganda*, Jl. R. anthrop. Inst., vol. 83, 50-57 (1953).

[185] Junod, *Les Ba-Ronga* cit., p. 264.

[186] EFw FE 4409 (P 409) II 1 (India).

[187] Sachs, *Les instruments de musique de Madagascar* cit.

[188] Linton, *The Tree* cit, p. 203.

[189] G. Condominas, *Le lithophone préhistorique de Ndut Lieng Krak*, Bull. Ecole fr. d'Extrême Orient, vol. 45, 2, 359-92 (1952). Vedi inoltre: B. Fagg, *The Discovery of Multiple Rock Gongs in Nigeria*, Man, vol. 56, 17 sg. (1956) e in African Music, vol. 1, N. 3, 6-9 (1956).

[190] A. Schaeffner, *Une importante découverte archéologique: le lithophone de Ndut Lieng Krak (Vietnam)*, Revue Musicologie, vol. 33, nuova ser., 1-19 (1951).

[191] M. J. Herskovits, *Cultural Anthropology* (New York 1955) p. 43.

[192] Linton, *The Tree* cit., p. 174.

[193] Condominas, *op cit.*, p. 6.

[194] Come fa talvolta F. A. Kuttner, *Die Steinzeit-Lithophone von Annam*, Die Musikforschung, vol. 6, 1-8 (1953).

[195] Sachs, *Geist und Werden* cit., pp. 119 sgg.

[196] [In seguito tuttavia sono stati trovati nella stessa regione (i resti di) due altri di questi litofoni: uno, in origine eptatonico (con una delle lastre però totalmente schiacciata dal bulldozer che l'aveva riportata alla luce) è ora in possesso di Claire Omar Musser di Los Angeles. Esperto in acustica, egli mi mandò le misure degli intervalli prese con uno Strobokonn. La scala non ha nulla in comune con lo strumento di Parigi:

1473,6   1241,09   1173   1008,7   959,2   841,3

I 297 II 97½ III 261½ IV 87½ V 227½ VI

L'altro, secondo la popolazione del villaggio dove fu trovato, era costituito originariamente da sei lastre, tre delle quali erano andate perdute nel corso degli anni e le restanti tre, tenute in grande onore e venerazione, erano suonate solo in occasioni speciali.]

[197] A. P. Merriam, *Musical Instruments and Techniques of Performance among the Bashi*, Zaire, vol. 9, N. 2, 123, 131 (1955).

[198] Kenyatta, *Facing Mount Kenya* cit., p. 95.

[199] J. Kyagambiddwa, *African Music from the Sources of the Nile* (New York 1955) p. 117 ed esempi 101-162.

[200] Sachs, *Les instruments de musique de Madagascar* cit., tav. XIII.

[201] Trascrizione fatta a Riverside, *Voice of the Congo*, RLP 4002, nastro 9.

[202] Sachs, *Rhythm and Tempo* cit., p. 36.

[203] M. Wertheimer, *Musik der Wedda*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 9, 300 (1909).

[204] A. M. Jones, *African Rhythm*, Africa, vol. 24, 28 (1954).

[205] Sachs, *Rhythm and Tempo* cit., pp. 29 sgg.

[206] Vedi C. Brailoiu, *La rythmique enfantine* (Parigi e Bruxelles 1956). R. Lachmann, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba* (Gerusalemme 1940) pp. 72 sgg. Id., *Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, in E. Bücken, "Handbuch der Musikwissenschaft" (Wildpark e Potsdam 1931) p. 8.

[207] F. Boas, *Ethnology of the Kwakiutl*, Bureau Am. Ethnology, Report N. 35 (1913-14), pt. 2, 1168 (Washington 1921).

[208] Helen H. Roberts e M. Swadesh, *Songs of the Nootka Indians*, Transactions Am. phil. Soc., nuova ser., vol. 45, pt. 3 (1955).

[209] Stumpf, *Lieder der Bellakula-Indianer* cit., p. 413, e rist. pp. 94 sg.

[210] Sachs, *Rhythm and Tempo* cit., pp. 111 sgg., 124, 261 sgg.

[211] Ibid., pp. 296-301. Vedi EFw FE 4419 (P 419) I. 2.

[212] Herzog, *Die Musik der Karolinen-Inseln* cit., *passim*.

[213] EFw FE 4506 (P 506) III 45b.

[214] Sachs, *op. cit.*, p. 56.

[215] Secondo J. A. van Aalst.

[216] Da C. Obreschkoff, *Das Bulgarische Volkslied.*

[217] Y. Arbatsky, *Beating the Tupan in the Central Balkans* (Chicago 1953).

[218] Sachs, *op. cit.*, pp. 93-95.

[219] Densmore, *Chippewa Music* cit., p. 59. Id., *The Study of Indian Music* cit., pp. 568 sgg.

[220] Vedi E. Felber e B. Geiger, *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, Sitzungber. K. Akad. der Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Kl., vol. 170, N. 7 (1912).

[221] Per i particolari vedi Sachs, *op. cit.*, *passim.*

[222] Herzog, *Die Musik der Karolinen-Inseln* cit., p. 277.

[223] Sachs, *op. cit.*, pp. 50 sgg.

[224] A. O. Väisänen, *Wogulische und ostjakische Melodien* (Helsinki 1937) p. 3.

[225] Sachs, *op. cit.*, pp. 47 sgg.

[226] B. Nettl, *Musical Culture of the Arapaho*, tesi di laurea, Università dell'Indiana (Bloomington 1951). Inoltre in The musical Quarterly, vol. 41 (1955).

[227] Il testo latino e una traduzione tedesca in: J. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vol. 1, 84 (1899).

[228] W. Heinitz, *Strukturprobleme in primitiver Musik* (Amburgo 1931) concerne molto più la sostanza che non la semplice forma.

[229] Radin, *The World of Primitive Man* cit, p. 39.

[230] Vedi anche R. Lach, *Das Konstruktionprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur*, Sitzungber. K. Akad. der Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Kl., vol. 201 (Vienna 1925).

[231] Kunst, *A Study on Papuan Music* cit., pt. 2.

[232] EFw FE 4444 (P 444) II 1.

[233] J. D. Strelnikov, *La música y la danza de las tribus indias Kaa-Ihwua (Guarani) y Botocudo*, Proceedings 23rd Congress of Americanists 1928 (New York 1930) p. 801.

[234] Trascrizione in Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 50.

[235] H.-A. Junod, *Les chants et les contes de Ba-Ronga* (Losanna 1897) p. 33.

[236] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 22 nella trascrizione di E. M. von Hornbostel.

[237] Id., *Our Musical Heritage* cit., p. 71.

[238] Vedi Becking, *Der musikalische Bau*, cit., e F. Hoerburger, *Westöstliche Entsprechungen im Volkepos*, Musikforschung, vol. 5, 354-61 (1952).

[239] G. Herzog, *Plains Ghost Dance and Great Plains Music*, Am. Anthropologist, vol. 37, 404 (1935).

[240] Sachs, *Our Musical Heritage* cit., p. 72.

[241] Id., *The Rise of Music* cit., pp. 34 sgg.

[242] Ibid., p. 34.

[243] Ibid., p. 83.

[244] Herzog, *Speech-Melody and Primitive Music* cit., p. 458.

[245] Sachs, *Our Musical Heritage* cit., p. 72.

[246] Vedi Fortune, *Sorcerers of Dobu* cit., cap. 7.

[247] Vedi per esempio E. M. von Hornbostel, in G. Tessmann, *Die Pangwe* (Berlino 1913-14) vol. 2, N. 2, pp. 334 sgg.; e anche N. 3, pp. 336 sg.; N. 5, pp. 340 sgg.

[248] Vedi per esempio Cora Du Bois, *The People of Alor* (Minneapolis 1944) p. 136.

[249] Junod, *Les Ba-Ronga* cit., p. 271.

[250] Kyagambiddwa, *African Music from the Sources* cit., p. 48.

[251] N. van Huyen, *Les chants alternés des garçons et des filles en Annam* (Parigi 1934). Sachs, *The Rise of Music* cit., pp. 50, 59, 92-95, 101.

[252] V. Elwin e S. Hivale, *Folk-Songs of the Maikal Hills* (Londra 1944) p. xv.

[253] A. M. Jones, *African Music* (Livingstone 1949) p. 27. Da ascoltarsi in EFw I 3 (dall'Africa Equatoriale) e su disco Decca LF 1084 I 1 (raccolto da H. T. Tracey).

[254] Burrows, *Songs of Uvea* cit.

[255] Vedi G. Rouget, *A propos de la forme dans les musiques de tradition orale*, in "Les Colloques de Wégimont", vol. 1 (1954-55) pp. 132 sgg.

[256] Trascrizione di E. S. Tracey in Fletcher, *The Hako* cit.

Capitolo terzo

[1] R. Linton, *The Tree of Culture* (New York 1955) p. 34.

[2] C. Kluckhohn, *Mirror for Man* (New York 1949) p. 59.

[3] Introduzione di C. Kluckhohn a D. P. McAllester, *Enemy Way Music* (Cambridge, Mass. 1954).

[4] Frances Densmore, *Chippewa Music* (Washington 1910) pp. 59, 61.

[5] Helen H. Roberts, *Ancient Hawaiian Music* (Honolulu 1926) p. 71.

[6] Erna Gunther, in W. Rhodes, *Music of the American Indian Northwest* (*Puget Sound*) (Washington 1955) p. 10.

[7] J. Kenyatta, *Facing Mount Kenya* (Londra 1953) pp. 94 sgg.

[8] B. Malinowski, *Vita sessuale dei selvaggi nella Melanesia nord-occidentale*, trad. it. (Feltrinelli, Milano, 2ª ed. 1973). Ed. or.: 1929, p. 478.

[9] Cora Du Bois, *The People of Alor* (Minneapolis, Minn. 1944) p. 136.

[10] M. J. Herskovits, *Cultural Anthropology* (New York 1955) p. 234.

[11] C. Sachs, *World History of the Dance* (New York 1937) pp. 218 sgg. [Trad. it. *Storia della danza* (Il Saggiatore, Milano 1965).]

[12] E. Emsheimer, *Singing Contests in Central Asia*, J. int. Folk Music Council, vol. 8, 28 sg. (1956).

[13] Vedi, ad esempio, H. Ashton, *The Basuto* (Londra 1952) p. 97.

[14] H.-A. Junod, *Les Ba-Ronga* (Neuchâtel 1898) p. 147.

[15] C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New York 1943) pp. 271 sgg. [Trad. it. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente* (Sansoni, Firenze 1963).]

[16] Emsheimer, *Singing Contests* cit., p. 28.

[17] A. P. Elkin, *Arnhem Land Music*, Oceania, vol. 24, 97 (1953) rist. in Oceania Monogr., N. 9 (Sydney 1957).

[18] D. Bidney, *Theoretical Anthropology* (New York 1953) p. 28.

[19] M. J. Herskovits, *Franz Boas* (New York 1953) p. 73.

[20] Id., *Cultural Anthropology* cit., p. 255. Questa complessa questione è affrontata brillantemente in A. L. Kroeber, *Configurations of Cultural Growth* (Berkeley, Cal. 1944), particolarmente nel capitolo "Genius", pp. 7-16.

[21] Densmore, *Chippewa Music* cit., p. 59. Id., *The Study of Indian Music*, Smithsonian Report for 1941, 538 (Washington 1942).

[22] Sachs, *World History of the Dance* cit., p. 53.

[23] R. Thurnwald, *Des Menschengeistes Erwachen, Wachsen und Irren* (Berlino 1951) p. 121.

[24] Z. Estreicher, *La musique des Esquimaux-Caribous*, Bull. Soc. Neuchâteloise de Géographie, vol. 54, 3 (1948).

[25] D. Jenness, *The People of the Twilight* (New York 1928) p. 124.

[26] A. M. Jones, *African Music* (Livingstone 1949) p. 14.

[27] Thurnwald, *Des Menschengeisten* cit., p. 132.

[28] G. P. Murdock, *The Science of Culture*, Am. Anthropologist, vol. 34 (1932), rist. in Hoebel, Jennings e Smith, "Readings in Anthropology" (New York 1956) pp. 314 sgg.

[29] A. R. Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders* (Cambridge, Mass. 1933) p. 132.

[30] Ibid., pp. 131 sgg.

[31] Estreicher, *La musique* cit., p. 3.

[32] R. F. Fortune, *Sorcerers of Dobu* (Londra 1932) p. 251.

[33] A. P. Elkin nell'introduzione a EFw FE 4439 (P 439).

[34] M. Barbeau, *Asiatic Survivals in Indian Songs*, The musical Quarterly, vol. 20, *passim* (1934).

[35] Natalie Curtis, *The Indians' Book* (New York 1907) p. 111.

[36] J. Driberg, *The Lango* (Londra s.d.) pp. 124 sgg.

[37] Densmore, *Chippewa Music* cit., p. 60. Vedi anche E. Gunther in Rhodes, *Music of the American Indian* cit., p. 10.

[38] Thurnwald, *Die menschliche Gesellschaft* cit., p. 38. Sachs, *World History of the Dance* cit., p. 219.

[39] A. P. Elkin, *Arnhem Land Music* cit., p. 106.

[40] Esempio musicale N. 35 in Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 95.

[41] H. A. Popley, *The Music of India* (Calcutta 1921) p. 66.

[42] H. Abraham, in W. Apel, "Harvard Dictionary of Music" (Cambridge, Mass. 1944) pp. 184 sgg. (con bibliografia).

[43] Herskovits, *Franz Boas* cit., p. 160.

[44] Ibid., p. 189. Vedi anche, sulle limitazioni sociali analizzate in questa sezione, J. Kunst, *Sociologische bindingen in de muziek*, orazione inaugurale (L'Aia 1953).

Capitolo quarto

[1] J. F. Rowbotham, nella sua *History of Music* (Londra 1885), fu apparentemente il primo a osservare questo fenomeno.

[2] E. Felber, *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, Abhandlungen K.K. Akad. der Wissenschaften, N. 7 (Vienna 1912). EFw FE 4431 (P 431) I 3.

[3] Secondo A. O. Väisänen, *Wogulische und Ostjakische Melodien* (Helsinki 1937).

[4] EFw FE 4506 (P 506) III 46.

[5] Secondo E. M. von Hornbostel, *Die Musik auf den nordwestlichen Salomo-Inseln*, in R. Thurnwald, "Salomo-Inseln" (1912) vol. 1.

[6] Helen H. Roberts, *Ancient Hawaiian Music*, Bernice P. Bishop Museum Bull. 29, 76, 81 (1926).

[7] Ibid., p. 72.

[8] Secondo W. Wiora, *Europäischer Volksgesang* (Heemstede 1952).

[9] Vedi anche L. C. Freeman e A. P. Merriam, *Statistical Classification in Anthropology: an Application to Ethnomusicology*, Am. Anthropologist, vol. 58, 464-72 (1956).

[10] Secondo K. Tirén, *Die Lappische Volksmusik* (Stoccolma 1942) p. 103, N. 60.

[11] Ibid.

[12] Secondo Väisämen, *Wogulische* cit.

[13] Per un esempio vedi M. Kolinski, in M. J. Frances S. Herskovits, *Suriname Folk-lore* (New York 1936) p. 531, I.

[14] Secondo S. Baud-Bovy, *La chanson clephtique*, J. int. Folk Music Council, vol. 1, 44 sgg. (1949).

[15] C. Sachs, *The Road to Major*, The musical Quarterly, vol. 29, 381-404 (1943).

[16] EFw FE 4505 (P 505) IV 14 (trascrizione dell'autore).

[17] Ad esempio Flores: J. Kunst, *Music in Flores* (Leida 1942) p. 43.

[18] Ad esempio i Berberi del Marocco: E. M. von Hornbostel e P. Lachmann, Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 4 (1933).

[19] Ad esempio i Cocama dell'alto corso del Rio delle Amazzoni: EFw FE 4458 (P 458) I 1.

[20] Helen H. Roberts e D. Jenness, *Songs of the Copper Eskimo*, in "Reports of the Canadian Arctic Expedition 1913-18" (Ottawa 1925) vol. 14 *passim*.

[21] J. Kunst, *De inheemse muziek in westelijk Nieuw-Guinea*, K. Vereeniging Indisch Instituut, Mededeling 93, 44-47 (1950).

[22] Marind-anim, Nuova Guinea sudoccidentale, secondo J. Kunst.

[23] Leslie Milne, *The Home of an Eastern Clan* (Oxford 1924) pp. 303 sgg.

[24] Ad esempio i Quileute e gli Zuñi (Densmore).

[25] Roberts e Jenness, *Songs of the Copper Eskimo* cit.

[26] Per gentile concessione di Eleanor Lawry.

[27] E. Thorsteinsson, *Folkelig sang og musik paa Island*, Nordisk Kultur (1934).

[28] Comunicazione di Danica S. Janković.

[29] A cura di H. B. Collins (Londra 1927).

[30] F. Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan* (Londra, 2ª ed. 1909) p. 111.

[31] Una recente raccolta si trova in C. Brailoiu, *Sur une mélodie russe*, in P. Souvtchinsky (a cura di), "Musique Russe" (Parigi 1953) vol. 2, pp. 329 sgg.

[32] Un esempio tratto dal canto folk inglese si trova in Brailoiu, *op. cit.*, p. 361, N. 107.

[33] *Pathé* Part. 5607; vedi J. Canteloube (a cura di), *Anthologie des chants populaires français* (Parigi 1951) tomo 4, p. 106.

[34] Secondo von Hornbostel, *Die Musik auf den nordwestlichen* cit., N. 41.

[35] Secondo J. Kunst, *A Study on Papuan Music* (Weltevreden 1931) p. 25.

[36] EFw FE 4413 (P 413) II 3.

[37] Roberts e Jenness, *op. cit.*, pp. 170 sgg., 229.

[38] Ristampato secondo F. Genrich in H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Potsdam 1931) p. 104, esempio 61.

[39] E. Emsheimer, *The Music of the Mongols*, pt. 1, in "Reports from the Scientific Expedition to the North western Provinces of China" (Stoccolma 1943), publ. 21, N. 1.

[40] Da Brailoiu, *op. cit.*, p. 365, secondo C. Schneider.

Capitolo quinto

[1] E. M. von Hornbostel, *Ueber die Musik der Kubu*, in B. Hagen, "Die Orang-Kubu auf Sumatra" (Francoforte sul Meno 1908) fonogramma N. 18.

[2] P. J. van Oost, *La musique chez les Mongols des Urdus*, Anthropos, voll. 10-11, 364 (1915-16).

[3] Da A. O. Väisänen, *Wogulische und ostjakische Melodien* (Helsinki 1937) p. 5.

[4] C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New York 1943) pp. 209 sgg. [Trad. it. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente* (Sansoni, Firenze 1963).]

[5] Esempi. Asia: Tibet, Mongolia, Turkmenistan, Ostyak. America: Irochesi, Hopi (B. I. Gilman, *Hopi Songs*, J. Am. Archaeol. Ethnol., vol. 5,

1908), Pawnee (trascrizioni di E. S. Tracey per Alice C. Fletcher, *The Hako: a Pawnee Ceremony*, Washington 1904, p. 50).

[6] Ad esempio C. Brailoiu, *Sur une mélodie russe*, in P. Souvtchinsky (a cura di), "Musique russe" (Parigi 1953) vol. 2, pp. 380 sg.

[7] Fletcher, *The Hako* cit., *passim*.

[8] Da E. Emsheimer, *The Music of the Mongols*, pt. 1, in "Reports from the Scientific Expedition to the Northwestern Provinces of China" (Stoccolma 1943) publ. 21, N. 2.

[9] Vedi Gertrude P. Kurath, *Local Diversity in Iroquois Music*, Bureau Am. Ethnol. Bull., N. 149, 119 (1951).

[10] EFw FE 4402 (P 402) II 1.

[11] Frances Densmore, *Teton Sioux Music*, Bureau Am. Ethnol. Bull., N. 61 (Washington 1918) esempio 43.

[12] Irochesi, Tutelo, secondo Gertrude P. Kurath.

[13] *Liber usualis* (Parigi e Roma 1954) p. 87.

[14] EFw FE 4406 (P 406) I 1-3.

[15] K. Tirén, *Die lappische Volksmusik*, Acta Lapponica, vol. 3, N. 246 (1942).

[16] *New Oxford History of Music* (Londra 1957) vol. 1, p. 158, secondo G. Knosp.

[17] *Liber usualis* cit., p. 486.

[18] Da Z. Estreicher, *La musique des Esquimaux-Caribous*, Bull. Soc. Neuchâteloise de Géographie, vol. 54, 5 (1948).

[19] Da C. Leden, *Ueber die Musik der Smith Sund Eskimos*, Meddelelser om Grønland, vol. 152, 5 (1952) esempio 19.

[20] Trascritto da E. S. Tracey in Fletcher, *The Hako* cit., p. 107.

[21] H. Hübner, *Die Musik in Bismarck-Archipel* (Berlino 1938) p. 11.

[22] Da W. Wiora, *Europäischer Volksgesang* (Heemstede 1952) p. 11.

[23] EFw FE 4450 (P 450) I 3.

[24] Frances Densmore, Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 31* (1933).

[25] Sachs, *The Rise of Music* cit., pp. 133 sgg.

[26] Ibid., pp. 244 sg.

[27] Kurath, *Local Diversity* cit., p. 156.

[28] Una breve bibliografia: B. Malinowski in L. Thompson, *Fidjian Frontier* (San Francisco 1940) pp. XVII sgg. Id., *The Dynamics of Culture Change* (New Haven 1945). A. L. Kroeber, *Configurations of Culture Growth* (Berkeley, Cal. 1944). C. Sachs, *The Commonwealth of Art* (New York 1946). E. G. Burrows, *Native Music of the Tuamotus*, Bernice P. Bishop Museum Bull. 109, 97 sgg. (Honolulu 1933). W. Rhodes, *Acculturation in North American Indian Music*, in S. Tax, "Acculturation in the Americas" (Chicago 1952) pp. 127-32. A. P. Merriam, *The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation*, Am. Anthropologist, vol. 57, 28-34 (1955). A. Marinus, *Tradition, Evolution, Adaptation*, J. int. Folk Music Council, vol. 9, 15 sgg. (1957).

Capitolo sesto

[1] R. Lach, *Natur- und orientalische Kulturvölker*, in "Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopoie, Beiträge zur Geschichte der Melodie" (Lipsia 1913) *passim*.

[2] Da Helen H. Roberts, *Form in Primitive Music* (New York 1933) p. 24.

[3] C. Brailoiu, *Sur une mélodie russe*, in P. Souvtchinsky (a cura di), "Musique russe" (Parigi 1953) vol. 2, p. 330, N. 1.

[4] Vedi N. 1 in A. Z. Idelsohn, *Der Kirchengesang der Jakobiten*, Archiv für Musikwissenschaft, vol. 4, 369 (1922).

[5] Ibid., p. 372.

[6] M. Kolinski, *The Structure of Melodic Movement, a New Method of Analysis*, in "Miscelánea de Estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz" (L'Avana 1956) pp. 881-918.

Capitolo settimo

[1] E. M. von Hornbostel, *Ueber Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik*, in "Kongressbericht der Internationalen Musikgesellschaft" (Vienna 1910). M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, vol. 1 (Berlino 1934). Id., *Die musikalischen Beziehungen zwischen Urkulturen, Altpflanzern und Hirtenvölkern*, Zeitschrift für Ethnologie, vol. 70, 287 sgg. (1938). Id., *Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, Acta musicologica, vol. 12, 52-61 (1940). Id., *Ist die vokale Mehrstimmigkeit eine Schöpfung der Altrassen*, ibid., vol. 23, 40 sgg. (1951). Z. Estreicher, *La polyphonie chez les Esquimaux*, J. Soc. Américanistes, nuova ser., vol. 37, 259 (1948). M. Antonowytsch, *Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern*, in "Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft" (Utrecht 1952) pp. 55-64. EFw FE P 504 I 3. Per una bibliografia praticamente esauriente vedi J. Kunst, *Ethnomusicology* (L'Aia 1959) p. 421 s.v. *multi part music*.

[2] C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New York 1943) p. 46. [Trad. it. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente* (Sansoni, Firenze 1963).]

[3] Helen H. Roberts e M. Swadesh, *Songs of the Nootka Indians of Western Vancouver Island*, Transactions Am. phil. Soc., nuova ser., vol. 43, pt. 3, 324 (1955).

[4] Ibid., p. 222.

[5] E. G. Burrows, *Songs of Uvea and Futuna*, Bernice P. Bishop Museum Bull. 183 (Honolulu 1945).

[6] EFw FE 4449 (P 449) (trascrizione dell'autore).

[7] Takatomo Kurosawa, *The Musical Bow of the Bunun Tribe in Formosa*, Tokyo ongaku kenkyû (dic. 1952) p. 2.

[8] Pubblicato successivamente da C. Brailoiu in *The World Collection of Recorded Folk Music*, vol. 5, disco N. 1.

[9] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 146.

[10] Otto Kinkeldey, in una relazione letta all'Annual Meeting della American Musicological Society a Princeton, nel dicembre 1955, tentava di identificarli come cantori di bordone.

[11] C. Sachs, *Les instruments de musique de Madagascar*, Università di Parigi, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, N. 28 (Parigi 1938) p. 53. Vedi EFw FE 4451 (P 451) II 1, FE 4504 (P 504) I 1.

[12] G. Herzog, *Die Musik der Karolinen-Inseln* (Amburgo 1936) *passim*.

[13] Burrows, *Songs of Uvea* cit.

[14] J. Kunst, *Music in Flores* (Leida 1942) p. 8.

[15] L. Kuba, *Einiges über das istro-dalmatinische Lied*, in "Bericht der 3. Kongress der internationalen Musikgesellschaft" (s.l. 1909) pp. 271-76.

[16] EFw FE 4434 (P 434) II 5.

[17] E.T. Ferand, *The "Howling in Seconds" of the Lombards*, The musical Quarterly, vol. 25, 313-24 (1939). Vedi inoltre G. Reese, *Music in the Renaissance* (New York 1954) p. 179

[18] La lettera di Walter Lurje è tradotta in J. Am. musicological Soc., vol. 3, 292 sgg. (1950).

[19] EFw FE 4009 (P 1009) I 1, con trascrizione di Jonas Balys nelle note d'accompagnamento a p. 4.

[20] E. M. von Hornbostel, *Die Musik der Kubu*, in B. Hagen, "Die Orang-Kubu auf Sumatra" (Francoforte sul Meno 1908) fonogramma N. 25.

[21] Sachs, *The Rise of Music* cit., esempio N. 27, trascritto dall'autore da una registrazione del Musée de l'Homme.

[22] EFw FE 4423 (P 423) I 6.

[23] EFw FE 4460 (P 460) I 4 (trascrizione dell'autore).

[24] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 181.

[25] EFw FE 4434 (P 434) II 2.

[26] Vedi Burrows, *Songs of Uvea* cit.

[27] EFw FE 4504 (P 504) I 3.

[28] EFw FE 4465 (P 465) I 5.

[29] In *African Negro Music*, Africa, vol. 1, 20 (1928).

[30] M. Kolinski, *Die Musik der Primitivstämme auf Malakka*, Anthropos, vol. 25, 588 sgg. (1930).

[31] A. P. Elkin, *Arnhem Land Music*, Oceania, vol. 24, 97 (1953).

[32] L'inizio di questo canone, trascritto da J. Kunst, si trova ristampato in Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 51. Per altri canoni di Flores, con e senza bordone, vedi Kunst, *Music in Flores* cit., pp. 52, 77 sg., 81 e 86.

[33] R. W. Williamson, *The Mafulu* (Londra 1912) p. 217.

[34] Lurje, *loc. cit.*

[35] C. Stumpf, *Geschichte des Konsonanzbegriffes* (1897), Abhandlungen K. bayer. Akad. der Wissenschaften, phil.-philol. Klasse, vol. 21, 1 (1901). G. Adler, *Ueber Heterophonie*, Jahrbuch der Musikbibl. Peters, vol. 15, 17 sgg. (1909).

[36] Esempi musicali si trovano in C. Sachs, *Rhythm and Tempo* (New York 1953) pp. 66 sg.

[37] *Score of Gagaku*, trascritto da Sukehiro Shiba (Tokyo 1956) vol. 1. Recensito da Rose Brandel in J. Am. musicological Soc., vol. 10, 39-44 (1957).

[38] Sachs, *The Rise of Music* cit., p. 190.

[39] A. M. Jones, *African Music* (Livingstone 1949) p. 12, tav. I B.

[40] Vedi EFw FE 4434 (P 434) I 1.

[41] V. Korda, *Genuine Folk Polyphony in the Austrian Alps* (estratto), J. int. Folk Music Council, vol. 9, 9 sgg. (1957).

[42] František Poloczek, *Slovakian Folk Song*, ibid., p. 13.

[43] Antonowytsch, *Die Mehrstimmigkeit* cit., pp. 55 sgg. EFw FE 4505 (P 505) I 3. E. Lineff, *Velikorusskiia piesni* (Pietroburgo 1904). Id., *Peasant Songs of Great Russia as They Are in the Folk's Harmonization*, vol. 2 (Mosca 1911). Korda, *loc cit.*

[44] Su questi vedi G. Reese, *Music in the Middle Ages* (New York 1940) pp. 103 sgg.

[45] Parti essenziali di questi capoversi sull'eterofonia sono pubblicate in tedesco in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 6 (s.l. 1956) col. 327-30.

Capitolo ottavo

[1] C. Sachs, *Rhythm and Tempo* (New York 1953) p. 43.

[2] Frances Densmore, *Yuman and Yaqui Music*, Bureau Am. Ethnol. Bull., N. 110 (1932).

[3] Z. Estreicher, *La musique des Esquimaux-Caribous*, Bull. Soc. Neuchâteloise de Géographie, vol. 54, 4 (1948). Vedi EFw FE 4444 (P 444) I 1, FE 4445 (P 445) II 7.

[4] A. P. Elkin, *Arnhem Land Music*, Oceania, vol. 24, 99 (1953).

[5] C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New York 1943) p. 137. [Trad. it. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente* (Sansoni, Firenze 1963).]

[6] Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionum oratoriarum libri duodecim*, 9:4.

[7] C. Sachs, *World History of the Dance* (New York 1937) pp. 176, 241. [Trad. it. *Storia della danza* (Il Saggiatore, Milano 1965).]

[8] Danica S. e Ljubica S. Janković, *Pravilno u nepravilnome*, in "Zvuk" (s.l. 1955) pp. 65-79.

[9] A. M. Jones, *African Rhythm*, Africa, vol. 24, 27 sg. (1954).

[10] H.-P. Junod, *The Mbila*, in "Bantu Studies" (1927-1929) vol. 3, pp. 275-85.

[11] E. M. von Hornbostel, *African Negro Music*, Africa, vol. 1, 26 (1928). J. Blacking, *Some Notes on a Theory of African Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel*, African Music, vol. 1, N. 2, 12-20 (1955).

[12] C. Stumpf, *Lieder der Bellakula-Indianer*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, vol. 2, 409 (1886), rist. in Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, vol. 1, 92 (1922).

[13] Sachs, *Rhythm and Tempo* cit., pp. 128 sgg.

[14] A. M. Jones, *African Music* (Livingstone 1949) pp. 63-77.

[15] EFw FE 4441 (P 441) II 2.

[16] EFw FE 4403, 4407, 4410, 4435, 4440, 4461, 4500, 4502 (P 403, 407, 410, 435, 440, 461, 500, 502). Vedi inoltre F. Ortiz, *Los instrumentos de la música afrocubana*, 5 voll. (L'Avana 1952-55).

[17] J. Kyagambiddwa, *African Music from the Sources of the Nile* (New York 1955) pp. 114 sgg. Bella registrazione su disco Decca inglese LF 1120 (registr. di Hugh T. Tracey) I 1.

[18] EFw FE 4502 (P 502) III 15 e FE 4410 (P 410).

[19] In questo senso, vedi anche J. Kunst, *The Origin of the Kemanak*, Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde, vol. 116, 263-69 (1960).

Capitolo nono

[1] In Uganda, Hippopotamos Clan, vedi R. Linton, *The Tree of Culture* (New York 1955) pp. 450 sg.

[2] (Margaret Trowell e) K.P. Wachsmann, *Tribal Crafts of Uganda* (Londra 1953) p. 356.

[3] Evidenziati già nel sedicesimo secolo da João dos Santos (1586), citato in P.R. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa* (Johannesburg 1953) p. 47.

[4] EFw FE 4402 (P 402) I 8.

[5] *Odissea*, lb. 8, trad. I. Pindemonte.

[6] EFw FE 4506 (P 506) III 46.

[7] M. Conran, *The National Music of Ireland* (Londra, 2ª ed. 1850) p. 19.

[8] W. H. Grattan Flood, *A History of Irish Music* (Dublino 1905) p. 2.

[9] Vedi H. Hickmann, *Le métier de musicien au temps des Pharaons*, Cahiers d'Histoire Egyptienne, N. 2, 299 sgg. (Cairo 1954).

[10] Linton, *The Tree* cit., p. 259.

[11] Vedi ad esempio J.H. Nketia, *The Role of the Drummers in Akan Society*, African Music, vol. 1, 34-43 (1954).

[12] K.P. Wachsmann, *Harp Songs from Uganda*, J. int. Folk Music Council, vol. 8, 24 (1956).

[13] E. Emsheimer, *Singing Contests in Central Asia*, ibid., p. 27.

[14] Hickman, *op cit.*, p. 257.

[15] Ibid., p. 26.

[16] R. Lachmann, *Die Weise vom Löwen und der pythische Nomos*, in "Festschrift für Johannes Wolf" (Berlino 1929) pp. 97-101.

[17] E. Cozzens nell'introduzione a EFw FE 4451 (P 451) (in libero riarrangiamento).

[18] H. Labouret, *Paysans d'Afrique occidentale* (Parigi 1941) p. 134. Esempi si trovano in EFw FE 4451 (P 451) I 3, 4, II 1 e FE 4462 (P 462) I 1, 3, 4, 5; II 1, 2, 5. D. Ames, nell'introduzione a EFw FE 4462 (P 462). Vedi anche J. Kunst, *Ethnomusicology* (L'Aia, 3ª ed. 1959) p. 238 s.v. *griots*.

[19] Ames, *loc. cit.*

[20] T. Astley, *A New General Collection of Voyages and Travels* (Londra 1745) vol. 2, pp. 277-79, citato da R. Wallaschek, *Primitive Music* (Londra 1893) p. 66 e *Anfänge der Tonkunst* (Lipsia 1903) p. 69.

[21] *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford 1949-53) p. 765.

[22] C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New York 1943) p. 271. [Trad. it. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente* (Sansoni, Firenze 1963).]

[23] Id., *Our Musical Heritage* (New York, 2ª ed. 1955) pp. 74 sgg.

[24] T. Davis, secondo Grattan Flood, *op. cit.*, p. 1.

[25] I Greci distinguevano tra l'*epikedeion*, cantato in presenza della salma, e il *thrènos*, in memoria del defunto. Vedi E. Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen* (s.l. 1938).

[26] EFw FE 4419 (P 419) II 9.

[27] P. R. Kirby, *op. cit.*, *passim*.

[28] C. Sachs, *Les instruments de musique de Madagascar* (Parigi 1938) p. 63.

[29] Wachsmann, *Harp Songs from Uganda* cit., pp. 23 sg.

[30] J. Kyagambiddwa, *African Music from the Sources of the Nile* (New York 1955) pp. 19 sgg.

[31] Vedi M. Hood, *The Nuclear Theme as a Determinant of Paṭet in Javanese Music* (Groninga 1954).

[32] Helen H. Roberts e M. Swadesh, *Songs of the Nootka Indians of Western Vancouver Island*, Transactions Am. phil. Soc., nuova ser., vol. 45, pt. 1, 326 (1955).

[33] E. G. Burrows, *Songs of Uvea and Futuna*, Bernice P. Bishop Museum Bull. 183, 81 (Honolulu 1945).

[34] J. F. Carrington, *Individual Names Given to Talking-Gongs in the Yalemba Area of Belgian Congo*, African Music, vol. 1, N. 3, 10-17 (1956).

[35] Per un analogo esempio di provenienza centro-giavanese vedi J. Kunst, *Music in Java* (L'Aia 1949) vol. 1, pp. 204 sgg.

[36] J. F. Carrington, *A Comparative Study of Some Central African Gong-Languages*, dissertazione di dottorato all'Università di Londra (Bruxelles 1949) p. 40.

[37] Sono grato a Rosette Renshaw di Montreal che mi ha fornito un nastro magnetico originale, sul quale gli schemi ritmici usuali del tamburo indiano sono registrati sotto forma sia parlata sia di percussione.

[38] J. Driberg, *The Lango* (Londra s.d.) p. 124.

Capitolo decimo

[1] M. J. Herskovits, *Franz Boas* (New York 1953) p. 51.

[2] E. M. von Hornbostel, *Ueber die Musik der Kubu*, in B. Hagen, "Die Orang-Kubu auf Sumatra" (Francoforte sul Meno 1908) pp. 245-57.

[3] F. Boas, *Anthropology and Modern Life*, citato da Herskovits, *Franz Boas* cit., p. 99.

[4] W. Howells, *Back of History* (Garden City 1954) p. 68.

[5] V. Elwin, *The Baiga* (Londra 1939) pp. 527 sgg.

[6] Vedi W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century* Cambridge, Mass. 1950).

[7] Vedi ad esempio F. Bose, *Musikalische Völkerkunde* (Friburgo 1953) (o forse non ho letto bene?).

[8] B. Nettl, *Change in Folk and Primitive Music*, J. Am. musicological Soc. vol. 8, 109 (1955).

[9] C. Leden, *Ueber die Musik der Smith Sund Eskimos* (Copenaghen 1952).

[10] P. Gbeho, *Music of the Gold Coast*, African Music, vol. 1, N. 1, 63 (1954).

[11] J. M. White, *Anthropology* (New York 1955) p. 119.

[12] C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New York 1943) p. 106. [Trad. it. *La musica nel mondo antico. Oriente e Occidente* (Sansoni, Firenze 1963).]

[13] H.-A. Junod, *Les chants et les contes des Ba-Ronga* (Losanna 1897) p. 22.

[14] L'argomento è stato trattato diffusamente in L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago 1956).

Bibliografia aggiunta all'edizione italiana (1979)

Si segnalano alcune opere indispensabili, edite o riedite dopo il 1962, data di pubblicazione del volume postumo di Sachs, suddivise in: *a*) Opere di carattere generale; *b*) Europa; *c*) Africa; *d*) America; *e*) Asia; *f*) Oceania; *g*) Organologia.

Opere generali

Blacking J., *How Musical is Man?* (University of Washington Press, Seattle 1973; 2ª ed. 1974).

Brailoiu C., *Problèmes d'ethnomusicologie*, a cura di G. Rouget (Minkoff Reprint, Ginevra, nuova ed. 1973).

— *Folklore musicale*, vol. 1, trad. it. a cura di D. Carpitella (Bulzoni, Roma, nuova ed. 1978).

Kunst J., *Ethnomusicology, a Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which Is Added a Bibliography* (Nijhoff, L'Aia, ult. ed. 1974).

Leydi R. e Mantovani S., *Dizionario della musica popolare europea* (Bompiani, Milano 1970).

Lomax A., *Folksong, Style and Culture*, American Association for the Advanced Science, Publ. N. 68 (Washington 1968).

McAllester D. P. (a cura di), *Readings in Ethnomusicology* (Johnson Reprint, New York e Londra 1971).

Nettl B., *Theory and Method in Ethnomusicology* (The Free Press of Glencoe, New York 1964; Collier & Macmillan, Londra 1964).

Europa

Bartók B., *Rumanian Folk Music*, a cura di B. Suchoff (Nijhoff, L'Aia 1967-1975).

— *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella (Boringhieri, Torino, nuova ed. 1977).

Carpitella D., *Musica e tradizione orale* (Flaccovio, Palermo 1973).

— (a cura di), *L'etnomusicologia in Italia* (ivi, 1975).

Kennedy P., *Folksongs of Britain and Ireland* (Cassel, Londra 1975).

Traerup B., *East Macedonian Folk Songs*, Acta ethnomusicologica danica N. 2 (Akademisk forlag, Copenaghen 1970).

Africa

Bebey F., *Musique de l'Afrique* (Horizons de France, Parigi 1969).

Belinga E., *Littérature et musique populaire en Afrique noire* (Cujas, Parigi 1965).

Farmer H. G., *A History of Arabian Music to the 13th Century* (Luzac, Londra 1967).

Nketia J. H. K., *Folksongs of Ghana* (Leong University, Ghana 1963).

— *The Music of Africa* (Gollancz, Londra 1975).

Touma H., *La musique arabe, Les traditions musicales* (Buchet & Chastel, Parigi 1977).

Zemp H., *Musique Dan: La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine* (Mouton, Parigi e L'Aia 1971).

America

Aretz I., *Instrumentos musicales de Venezuela* (Universidad de Oriente, Caracas 1967).

Colläer P., *Music of the Americas* (Praeger, New York 1968).

Jones Le Roi, *Black Music* (Morrow, New York 1968).

Stevenson R., *Music in Aztec and Inca Territory* (University of California Press, Berkeley 1968).

Asia

Caron N. e Safvat D., *Iran*, Les traditions musicales (Buchet & Chastel, Parigi 1966).

Danielou A., *Inde du Nord*, Les traditions musicales (ivi, 1966).

Harich-Schneider E., *A History of Japanese Music* (Oxford University Press, Londra 1973).

Kaufmann W., *Musical Notations of the Orient* (Peper Smith, Gloucester, Mass., nuova ed. 1972).

Kunst J., *Music in Java, Its History and Its Technique*, a cura di E. L. Heins (Nijhoff, L'Aia, 3ª ed. 1973).

Landy P., *Musique du Japon*, Les traditions musicales (Buchet & Chastel, Parigi 1970).

McPhee C., *Music in Bali* (Yale University Press, New Haven e Londra 1966).

Slobin M., *Kirgiz Instrumental Music* (Society for Asian Music, New York 1969).

Tran van K., *La musique vietnamienne traditionnelle*, Annales du Musée Guimet (Parigi 1962).

Vandor I., *Bouddhisme tibétain*, Les traditions musicales (Buchet & Chastel, Parigi 1976).

Oceania

Kunst J., *Music in New-Guinea, Three Studies* (Nijhoff, L'Aia 1967).

Organologia

Buchner A., *Les instruments de musique populaire* (Grund, Parigi 1969).

Ling J., *Nickelharpan* (Norstedt, Stoccolma 1967).

Schaeffner A., *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* (Mouton, L'Aia, 1ª ed. 1936; ult. ed. 1968).

— *Origine degli strumenti musicali*, trad. it. (Sellerio, Palermo 1978), Prefazione di D. Carpitella.

Studia instrumentorum musicae popularis, a cura di E. Emsheimer (Musikhistorisk Museet, Stoccolma 1969, 1972, 1974, 1976).

Traerup B., *East Macedonian Folk Songs*, Acta musicologica danica N. 2 (Akademisk forlag, Copenaghen 1970).

Weiss-Bentzon F., *The Launeddas, a Sardinian Folk Music Instrument*, Acta musicologica danica N. 1 (ivi, 1969).

Universale Bollati Boringhieri

Abraham, Teoria e applicazioni della psicoanalisi [171]
Aleksandrov e altri, Le matematiche [104/105]
Asimov, La fotosintesi [58]
Barnett, Istinto e intelligenza [87]
Bartók, Scritti sulla musica popolare [153]
Baruffi (a cura di), Il desiderio di maternità [185/186]
Bates, La storia naturale [46]
Boas, Arte primitiva [222/223]
Boas, Introduzione alle lingue indiane d'America [180]
Bohr, I quanti e la vita [5]
Boltzmann, Modelli matematici, fisica e filosofia [270]
Bolzano, Del metodo matematico [277]
Bolzano, I paradossi dell'infinito [275]
Bondi, Sciama e altri, Cosmologie a confronto [145]
Bonnor, Universo in espansione [3]
Bonvallet, Veglia e sonno [26]
Boole, L'analisi matematica della logica [262]
Borek, Il codice della vita [17]
Born, La sintesi einsteiniana [43/44/45]
Brewer, L'organizzazione del sistema nervoso [38]
Bridgman, La logica della fisica moderna [6]
Bunge, La causalità [47/48]
Carnot, Riflessioni sulla potenza motrice del fuoco [258]
Cavanna (a cura di), Aspetti scientifici della parapsicologia [91]
Chomsky, La grammatica trasformazionale [130]
Clegg, Homo sapiens [59]
Cocchiara, Il mondo alla rovescia [218/219]
Cocchiara, Il paese di Cuccagna [196/197]
Cocchiara, Storia del folklore in Europa [69/70/71]
Courant e Robbins, Che cos'è la matematica? N. ed. [65/66/67]
Claridge, Psicofarmaci: problemi e prospettive [165/166]
Cremerius (a cura di), Educazione e psicoanalisi [120/121]
Crossley e altri, Che cos'è la logica matematica? [140]
D'Antonio (a cura di), La crisi post-keynesiana [127/128]
Darwin, L'origine delle specie [148/149/150]
de Martino, Il mondo magico [98/99]
de Martino, Morte e pianto rituale [123/124]
Derry e Williams, Storia della tecnologia [167/168 e 169/170]
Deutsch, Psicologia della donna
vol. 1: L'adolescenza [252/253/254]
vol. 2: La donna adulta e madre [255/256/257]
Dobb, Economia politica e capitalismo [108/109]
Dodwell (a cura di), Prospettive della psicologia [143/144]
Durell, La relatività con le quattro operazioni [15]
Durkheim e altri, Le origini dei poteri magici [159]
Eddington, Spazio, tempo e gravitazione [60]
Einstein, Autobiografia scientifica [193/194]
Einstein, Pensieri degli anni difficili [4]
Einstein, Relatività: esposizione divulgativa [24/25]
Einstein e Infeld, L'evoluzione della fisica [1/2]
Eliade, Tecniche dello Yoga [240/241]
Eliade, Trattato di storia delle religioni [141/142]
Ellenberger, La scoperta dell'inconscio: storia della psichiatria dinamica [201/202/203 e 204/205/206]
Fabietti, Alle origini dell'antropologia [212/213]
Ferenczi, La mia amicizia con Miksa Schächter: scritti preanalitici 1899-1908 [259]
Feynman, La legge fisica [13]
Fogg, La vita e la crescita delle piante [34]
Foss (a cura di), I nuovi orizzonti della psicologia [30/31]
Foss (a cura di), Nuovi orientamenti di psicologia infantile [154]
Frazer, Il ramo d'oro [7/8 e 9/10]
Freud (Anna), Conferenze per insegnanti e genitori [244]
Freud (Anna), Il trattamento psicoanalitico dei bambini [88]
Freud (Anna) e Bergmann, Bambini malati [106]
Freud (Sigmund), vedi alla fine di questo elenco
Friedrichs, I concetti matematici elementari della fisica [27]
Frings, La comunicazione animale [57]
Frisch, von, Il linguaggio delle api [136]
Galbraith, Il grande crollo [80]
Galbraith, La società opulenta [81/82]
Galois, Scritti matematici [273]
Garma, Psicoanalisi dei sogni [64]
Granit, Le finalità del cervello [190]
Gratton, Relatività Cosmologia Astrofisica [33]
Greenberg, Introduzione alla linguistica [189]
Guerraggio e Nastasi (a cura di), Gentile e i matematici italiani: lettere 1907-1943 [264]
Heisenberg, Mutamenti nelle basi della scienza [172]
Heisenberg e altri, Discussione sulla fisica moderna [195]
Hilbert e altri, Geometria intuitiva [72/73]
Horowitz (a cura di), Marx, Keynes e i neomarxisti [61/62]
Jacobi, La psicologia di C. G. Jung [89]
Jung (C. G.), vedi alla fine di questo elenco
Jung (C. G.), Introduzione alla psicologia analitica [272]
Jung (C. G.), Un mito moderno: le cose che si vedono in cielo [276]
Jung (Emma), Animus e Anima [260]
Katz, La psicologia della forma [179]
Kenny, Wittgenstein [242/243]
Kerényi, Miti e misteri [183/184]
Kitaigorodskij, Ordine e disordine nel mondo degli atomi [32]
Lambert e Brittan, Introduzione alla filosofia della scienza [228]

Lashley e altri, La fisica della mente, a cura di Vittorio Somenzi [114/115]
Lattanzi, La rivoluzione molecolare [103]
Leeuw, van der, Fenomenologia della religione [133/134/135]
Lenneberg, Fondamenti biologici del linguaggio [232/233/234]
Lerner (a cura di), Qualità e quantità e altre categorie della scienza [68]
Lobačevskij, Nuovi princìpi della geometria [107]
Lorenz, Evoluzione e modificazione del comportamento [71]
Lovari, Etologia di campagna [214/215]
Macfarlane, Psicologia della nascita [216]
Mach, La meccanica nel suo sviluppo storico-critico [161/162]
Mainardi, La scelta sessuale [119]
Makinson, Temi fondamentali della logica moderna [178]
Malinowski, Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi [42]
Mayr, Biologia ed evoluzione [235]
Meschkowski, Mutamenti nel pensiero matematico [90]
Millar, La psicologia del gioco infantile [191/192]
Money-Kyrle, Il significato del sacrificio [266]
Morgenstern, Teoria dei giochi [35]
Morpurgo, Capire l'evoluzione [122]
Musatti, Freud, con antologia freudiana [56]
Nagel e Newman, La prova di Gödel [102]
Napoleoni, Smith Ricardo Marx [54]
Oliverio Ferraris, Psicologia della paura [217]
Oparin, L'origine della vita [152]
Patzig, Linguaggio e logica [92]
Pavlov, I riflessi condizionati [112/113]
Philippson, Origini e forme del mito greco [238/239]
Piaget, La rappresentazione del mondo nel fanciullo [93/94]
Planck, La conoscenza del mondo fisico [261]
Poincaré, Geometria e caso: scritti di matematica e fisica [269]
Propp, Le radici storiche dei racconti di fate [75/76]
Regge, Cronache dell'universo [221]
Reik, Il rito religioso [163/164]
Reynolds, I tre mondi dell'economia [187/188]
Riemann, Sulle ipotesi che stanno alla base della geometria [265]
Roll, Storia del pensiero economico [18/19/20]
Rosenthal, Genetica delle malattie mentali [160]
Schrödinger, L'immagine del mondo [249/250/251]
Schumpeter, Storia dell'analisi economica [77/78/79]
Segal, Melanie Klein [225]
Sexl, Nane bianche buchi neri [226/227]
Sexl e Schmidt, Spaziotempo [208/209]
Simonetta, Ecologia [111]
Stabler, Il pensiero matematico [49/50]
Steiner, Tabù [207]
Sweezy e altri, La teoria dello sviluppo capitalistico, a cura di Claudio Napoleoni [229/230/231]
Takeuchi e altri, La deriva dei continenti [55]
Thenius, Testimonianze fossili [129]
Thompson (D'Arcy), Crescita e forma [41]
Thomson, Storia della psicologia [85/86]
Tolansky, Introduzione alla fisica atomica [11/12]
Toschi, Le origini del teatro italiano [137/138/139]
Turing (a cura di G. Lolli), Intelligenza meccanica [268]
Van Gennep, I riti di passaggio [220]
Vygotskij, Il processo cognitivo [248]
Waismann, Introduzione al pensiero matematico [63]
Wald, Teoria del big bang e buchi neri [198]
Wallon, L'evoluzione psicologica del bambino [176]
Wegener, La formazione dei continenti e degli oceani [146/147]
Weyl, Il mondo aperto [224]
Whitehead, La scienza e il mondo moderno [177]
Wiener, Introduzione alla cibernetica [14]
Wiener, L'invenzione: come nascono e si sviluppano le idee [267]
Wittgenstein, Lezioni sui fondamenti della matematica [274]
Yang, La scoperta delle particelle elementari [37]
Young-Bruehl (a cura di), Freud sul femminile [263]
Young, La fabbrica della certezza scientifica [16]
York, Il pianeta Terra [175]

Nuova serie

Anders, L'uomo è antiquato, I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale [525]
Anders, L'uomo è antiquato, II. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale [526]
Binswanger, Melanconia e mania: studi fenomenologici [516]
Culianu, Eros e magia nel Rinascimento [505]
Darwin, L'origine delle specie: selezione naturale e lotta per l'esistenza [509]
Diamond, Il terzo scimpanzé: ascesa e caduta del primate *Homo sapiens* [500]
Dupront, Crociate e pellegrinaggi [501]
Eliade, Il sacro e il profano [515]
Ellenberger, Introduzione a Jung [508]
Ferenczi, Elogio della psicoanalisi [504]
Fermat, Osservazioni su Diofanto [514]
Guicciardini, Dialogo del reggimento di Firenze [524]
Gurevič, Le categorie della cultura medievale [521]
Hodges, Alan Turing: una biografia [502]
Jung, Psicologia e alchimia [517]
La disputa Leibniz-Newton sull'analisi [512]
Oliverio Ferraris, Psicologia della paura [522]
Panofsky, Idea: contributo alla storia dell'estetica [503]
Pavone, Una guerra civile: saggio storico sulla moralità nella Resistenza [511]
Sabbatucci, Il misticismo greco [506]
Sachs, Le sorgenti della musica [523]

Salomé, Il mio ringraziamento a Freud e Tre lettere a un fanciullo [518]
Schur, Freud in vita e in morte: biografia scritta dal suo medico [520]
Spinoza, Etica [519]
Van Gennep, I riti di passaggio [510]
Young-Bruehl, Hannah Arendt: una biografia [507]
Zanker, Augusto e il potere delle immagini [513]

Corpus freudiano

Freud, Introduzione alla psicoanalisi [39/40]
Freud, L'interpretazione dei sogni [96/97]
Freud, Psicopatologia della vita quotidiana [2]
Freud, Il motto di spirito [210/211]
Freud, La teoria psicoanalitica [181/182]
Freud, La vita sessuale [51]
Freud, Isteria e Angoscia [100/101]
Freud, Ossessione Paranoia Perversione [173/174]
Freud, Psicoanalisi infantile [29]
Freud, Totem e tabù [36]
Freud, Compendio di tutti gli scritti [245/246/247]

Corpus junghiano

Jung, Psicologia e patologia dei cosiddetti fenomeni occulti [116]
Jung, Il problema della malattia mentale [117/118]
Jung, Il contrasto tra Freud e Jung [126]
Jung, Psicologia dell'inconscio [28]
Jung, Tipi psicologici [131/132]
Jung, L'Io e l'inconscio [21]
Jung, La saggezza orientale [236/237]
Jung, La dimensione psichica: raccolta di scritti a cura di Luigi Aurigemma [83/84]
Jung e Kerényi, Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia [199/200]

Art director: Laura Massa

Apparso postumo nel 1962, questo volume costituisce la summa delle riflessioni e degli studi di un pioniere dell'etnomusicologia. Il sentiero critico di Curt Sachs ha seguito criteri di comparazione musicale mediante l'applicazione di parametri quali il ritmo, l'intervallo, il tempo, le scale ecc. ad aree culturali e a periodi storici differenti, dalla musica del mondo classico e preclassico alle civiltà extraeuropee, dove le funzioni, le norme e i significati sociali del fare musica obbediscono a esigenze diverse. *Le sorgenti della musica* offre un affresco acuto ed equilibrato dello stato delle conoscenze etnomusicologiche, con i loro quesiti e i loro problemi. Mettendo in opera la sua fine erudizione, Sachs fornisce un'analisi delle varie culture musicali attraverso un confronto critico, che naturalmente vede in primo piano i riferimenti alla musica colta della tradizione europea. Per questi motivi il volume può essere considerato come una preziosa introduzione alla tipologia delle civiltà musicali, in prevalenza di tradizione orale; o anche come una storia comparata delle culture musicali.

Curt Sachs (Berlino 1881 - New York 1959) studiò pianoforte e composizione e si laureò in storia dell'arte. Si dedicò a studi di musicologia e, dal 1921, di etnologia musicale. Trasferitosi a Parigi, collaborò con André Schaeffner al Museo del Trocadero. Si stabilì poi definitivamente negli Stati Uniti dove insegnò nelle maggiori università e creò una vera e propria scuola. Tra le sue opere disponibili in italiano: *La musica nel mondo antico* (Rusconi, Milano 1992), *Storia della danza* (Il Saggiatore, Milano 1994) e *Storia degli strumenti musicali* (Mondadori, Milano 1995).

ISBN 978-88-339-1744-3



€ 16,00